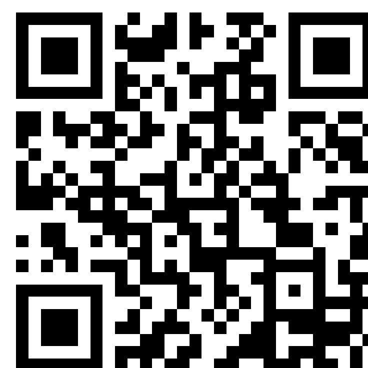
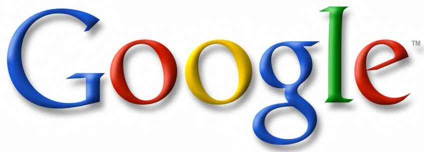
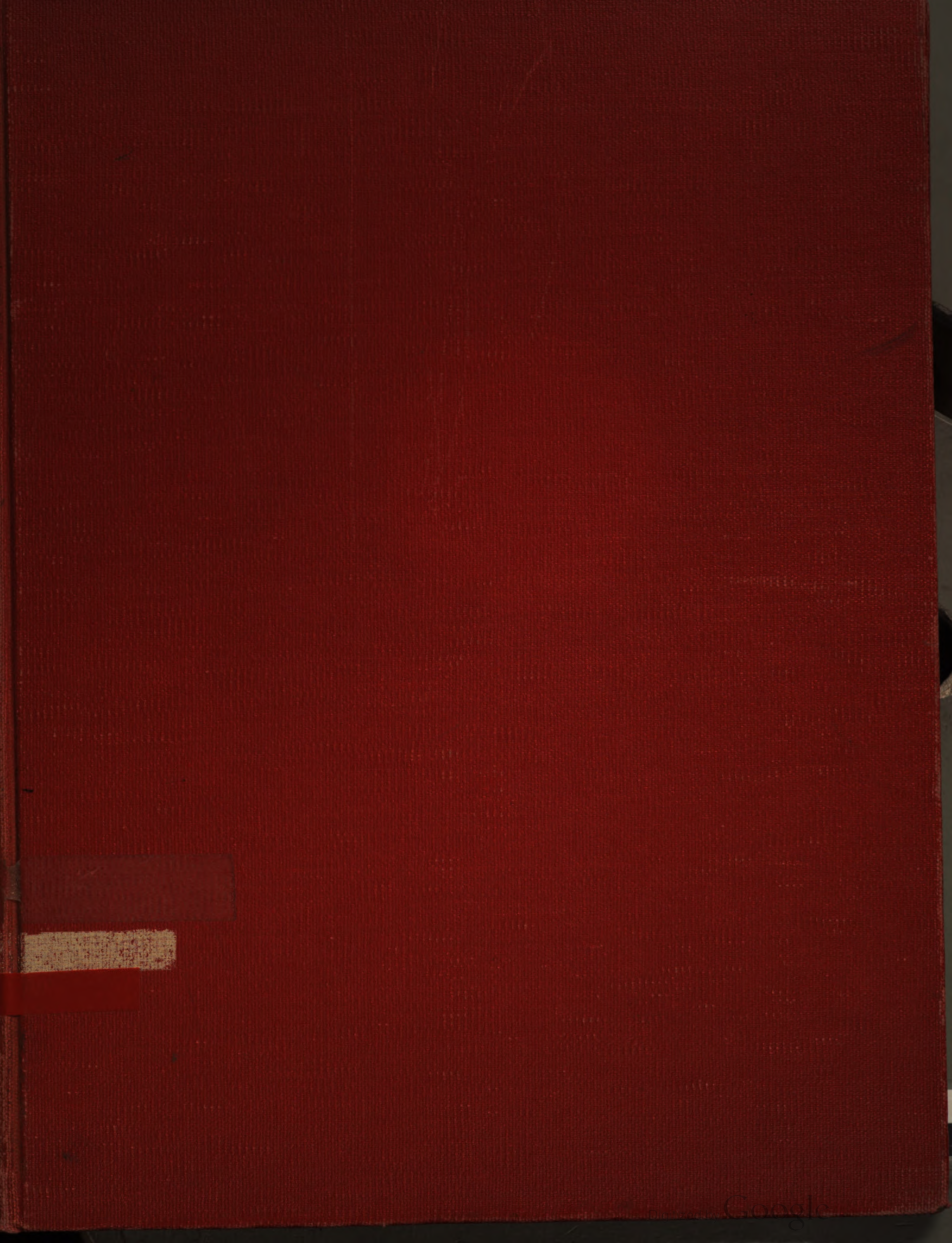



Google




SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868

PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT
ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG
DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.
UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.

XIV. JAHRGANG.

Erster Teil.

HEINRICH ISAAC, WELTLICHE WERKE.

WIEN 1907.
ARTARIA & Co.
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

HEINRICH ISAAC

WELTLICHE WERKE.

BEARBEITET

VON
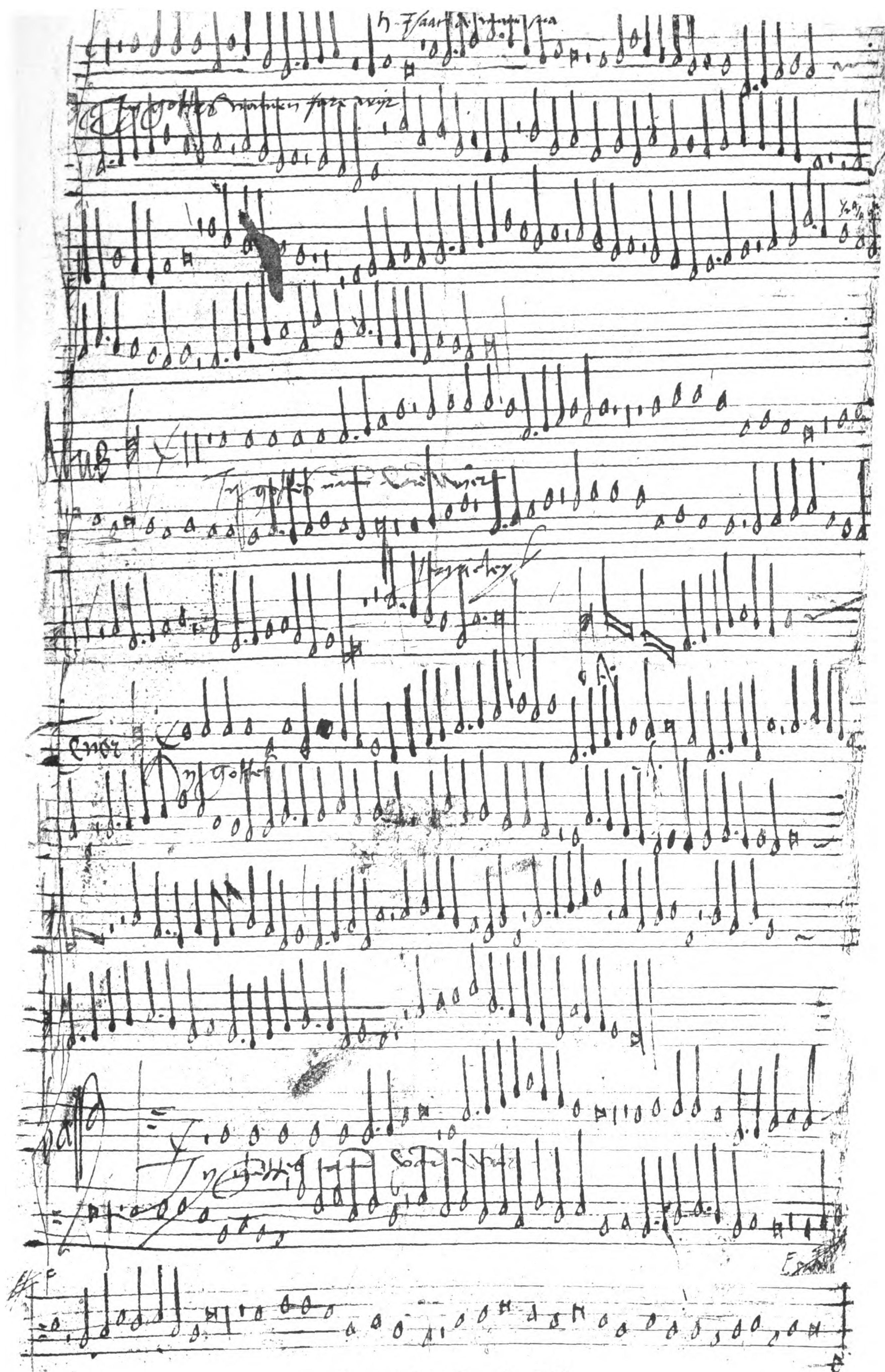
JOHANNES WOLF.
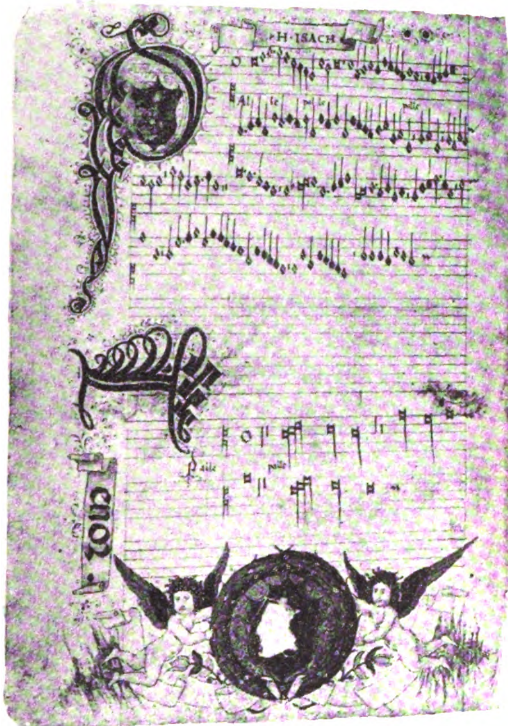


WIEN 1907.
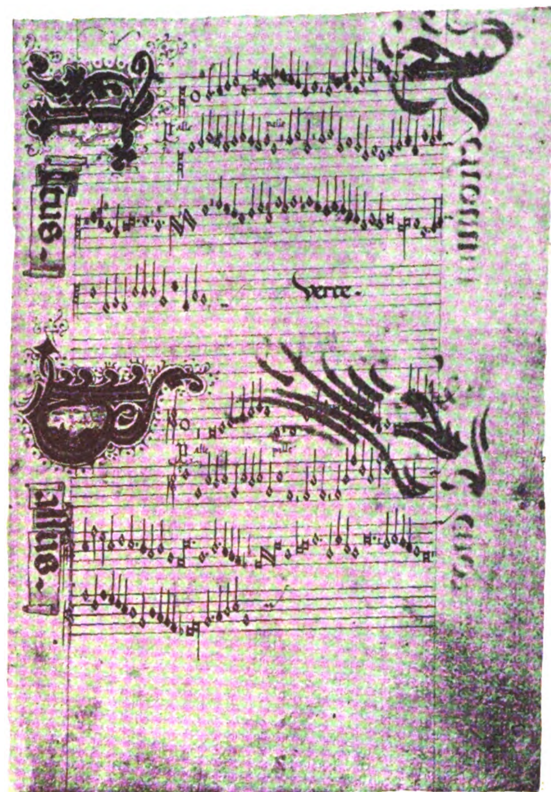
ARTARIA & Co.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.
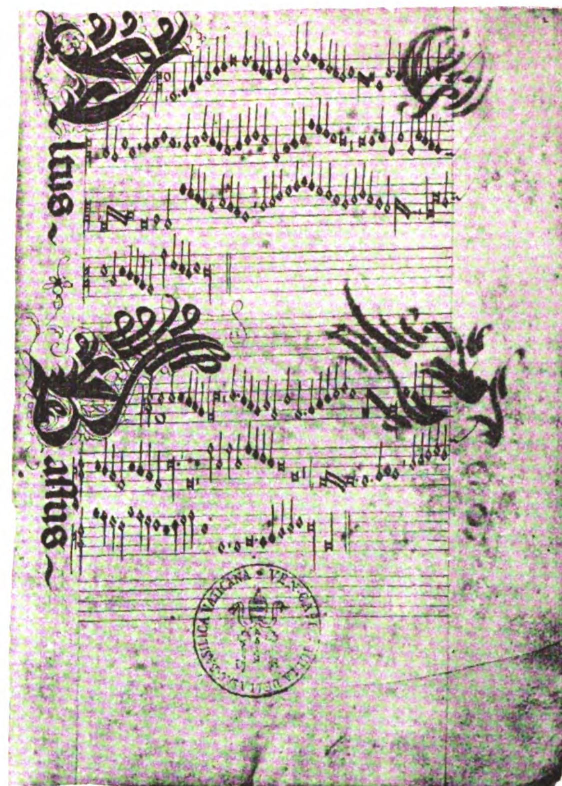


Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Ms. Z 21
Jn gottes namen fare wyr.
(Vielleicht Autograph)









Rom, Archivio della Cappella Giulia, Cod. cart. sec. (XII. 27) XVI fol. 1-2
»Palle, palle«, ein Loblied auf die Medici.

EINLEITUNG.

Ein gewaltiges Vorwärtsdrängen macht sich in der Entwicklung der Musik seit dem 14. Jahrhundert geltend. Eine Periode des Aufschwungs löst die andere aus, eine Ars nova der Dunstable, Dufay, Binchois wird der andern eines Philippe de Vitry und Johannes de Muris nachgesetzt. Kaum hat sich in Italien eine herrliche Eigenblüte der Liedmusik entfaltet, so wird sie durch eine neue Entwicklung, welche vom Norden ihren Ausgang nimmt, wie vom Sturm hinweggeweht. Steht das 14. Jahrhundert bis zum letzten Viertel noch ganz unter dem Banne des absoluten Kontrapunkts, so dringt nunmehr von England her harmonische Auffassung in die Polyphonie ein. Die Stimmen eines mehrstimmigen Satzes, welche bis dahin mehr ein Einzelleben führten, ordnen sich jetzt dem Ganzen unter. Die Zufälligkeit und Verworrenheit der Zusammenklänge weicht harmonischer Absicht und Klarheit. Als Bahnbrecher des neuen Stils, für den als Hochsitz Cambrai Bedeutung gewinnt, kennen wir vor allem Power, Benet, Tapissier, Carmen, Cesaris Ciconia, Dunstable, Binchois, Dufay. Ihnen reiht sich eine schier endlose Kette erlesener Meister an, die als Apostel des Fortschritts in alle Welt ausströmen, nach Frankreich, Italien, Spanien und Deutschland, überall befruchtend wirkend.

Ein buntes Bild bot damals die musikalische Welt dar. Johannes Gallicus aus Namur wirkte in Mantua, Johannes de Monte in Spanien, der Spanier Ramis in Bologna, der Engländer Hothby in Lucca, die Niederländer Tinctoris aus Poperinge, Ycaert und Guarnier in Neapel, alle beseelt von niederländischem Geiste, alle unter dem Einflusse der großen Meister aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Internationalen Klang hatte um die Wende des 15. Jahrhunderts auch der Name Heinrich Isaac's, alias Ugonis de Flandria, dessen niederländische Herkunft nach den archivalischen Funden Milanesi's über allen Zweifel steht. Die Musikentwicklung dreier Nationen ist aufs engste mit seinem Wirken verknüpft. In niederländischer Kunst auferzogen, hatte er um 1480 bereits einen solchen Ruf, daß Lorenzo Magnifico ihn als Nachfolger Squarcialupi's an seinen Hof zog. In Florenz fand unser Meister eine zweite Heimat; der Kunstsinn des Medicäers bot die rechte Grundlage für seine künstlerische Entfaltung. Der Tod Lorenzos, welcher auch in Isaac's Schaffen in zwei ergreifenden Klagen (siehe S. 45 ff. seinen Ausdruck fand, machte der ruhigen Kunstentwicklung in Florenz ein Ende. Politische Wirren brachen herein und veranlaßten Heinrich Isaac um 1495, an den Hof des Lorenzo geistesverwandten Kaiser Maximilian zu gehen, in dessen Dienste er bis zu seinem Tode 1517 nachweisbar ist. Aber immer wieder zieht es ihn nach Florenz zurück, mit welcher Stadt ihn verwandtschaftliche Bande verknüpften. Gesundheitliche Rücksichten scheinen auch im Spiele gewesen zu sein) (Testamente von 1502, 1512, 1516; Eingabe von 1515, ihn in Florenz zu belassen.) Jedenfalls hat sich Isaac mit der ernsten Absicht getragen, in italienische Dienstverhältnisse zurückzutreten, wofür sowohl der Bericht eines Agenten an Hercules von Ferrara um 1502 als auch ein Brief des Nicolaus de Pittis 1514 Zeugnis ablegen. Erster Bericht wirft helles Licht auf die Persönlichkeit unseres Meisters, der als liebenswürdiger und gefälliger bescheidener Mensch, als gewandter Tonsetzer von reicher Erfindung und großem Können, als sympathischer und brauchbarer denn Josquin, der mehr nur arbeite, wenn er Lust habe, geschildert wird.

Für beide Länder, für Italien sowohl wie für Deutschland, gewann Isaac als weltlicher Meister nationale Bedeutung. Er machte sich mit dem Stile und dem Empfinden beider Völker aufs innigste vertraut und schuf aus ihrem Geiste heraus Werke bedeutender Faktur, welche die nationale Kunstentwicklung förderten und für heimische Meister vorbildlich wurden.

In niederländischer Satztechnik herangebildet, kam er nach Italien. Hier fand er ganz andere Verhältnisse vor. Den fein entwickelten Ballaten und Madrigalen des 14. Jahrhunderts, wie sie uns in den Werken der Florentiner Johannes, Franciscus, Ghirardellus, Andreas, Paulus, des Paduaners Bartolinus, des Bolognesen Jacobus, des Perugianers Nicolaus und anderer vorliegen, wußte hier das 15. Jahrhundert von heimischer Kunst wenig entgegenzusetzen. Was wir auch prüfen, trägt entweder das Gepräge rechnerischer Grübelei, wie z. B. die Mehrzahl der Sätze aus Kodex Modena L. 568 und die Kompositionen des Ugolino von Orvieto, oder schlichtesten homophonen Charakter. Fast Note gegen Note gesetzt sind die frottolenartigen Gebilde der Florentiner Alexander Coppinus und Bartholomaeus, des Pisaners Bernardo, der Broccus, Crispinus bis hin zu den Meistern der ersten Frottolendrucke, den Foglianus, Tromboncino, Cara, Philippus de Lurano, Prete Michele, Ansanus, Ludovico Milanese, Piero da Lodi, Ranieri.

Ob die ältesten dieser Meister vielleicht bereits unter dem Einflusse Isaac's standen, ist vorderhand schwer nachweisbar. Jedenfalls ist die älteste Quelle für diese auch Quelle für unseren Meister. Zehn solcher mit vollständigen italienischen Texten versehenen Frottolen sind auf uns gekommen, Sätze einfachsten Aufbaus, die mit den gewaltigen polyphonen Schöpfungen im Choralis Constantinus wenig Gemeinsames haben und sich technisch auch nicht mit ähnlichen Liedsätzen von Obrecht oder Ockeghem vergleichen lassen, an Wohllaut es aber mit Josquinischer Kunst aufnehmen. Wie dieser betont Isaac stark die Terz, bevorzugt an Nebenkadenzstellen die Terzlage, bringt Vorhalte zu reicher Verwendung und findet namentlich Gefallen an Vorhalten, welche bei der Auflösung über die verminderte Quinte in die Terz führen: [Notenbeispiel]. Dadurch kommt gewissermaßen ein sentimentaler Zug in seine Musik, der namentlich in den deutschen Liedern stark hervortritt. Wem es gefällt, Jagd auf Quinten- und Oktavparallelen zu machen, findet hier bei Isaac reiche Ausbeute. Aber nicht bei ihm allein; die ganze Zeit geht leicht über jene theoretisch viel betonte, aber praktisch wenig gehaltene Regel der Kontrapunktik hinweg. Ganz muntere Oktavparallelen treffen wir z. B. in Josquin's »*Adieu mes amours*«, und absteigende Quinten-Parallelen in der Form, daß die zweite Quinte mit dem unteren Tone über die Sexte in die Septime übergeht, finden sich in der ganzen niederländischen Schule, vor allem auch bei Obrecht, z. B. in seinem Liede »*Tortorella*«.

Ein paar Lieder seien aus den italienischen Gesängen Isaac's besonders herausgehoben. »*Donna di dentro*« scheint sich wie die »*Missa carminum*« auf Volksmelodien zu stützen. »*Ne piu bella di queste*« stellt ein Loblied auf Florenz dar, welches das dortige fröhliche Treiben schildert. Ein Pendant zu ihm bildet Pietrequin's »*La Florence iolie*«. Wertvoll als seltener Repräsentant des Calendimaggio-Liedes, eines Vorfahrs der »*canti carnascialeschi*«, ist das leider nur in einer Stimme erhaltene »*Or' è di Maggio che rinverdisce ogni herba*«. Nach altem Florentiner Gebrauch wurde der erste Mai festlich mit Mummenschanz und Lied begangen.

Isaac's Name steht in Beziehung zu einer eigenen Florentiner Liedgattung, die nach dem Zeugnis des um die Mitte des 16. Jahrhunderts wirkenden Grazzini von Lorenzo und unserm Meister kreiert worden ist, die Gattung der »*aanti carnascialeschi*«. Sie knüpfen an ältere Mummenschanzereien (am Calendimaggio-Feste) an, in denen junge Leute in Frauenkleidern ihr Unwesen trieben und z. T. zotige Lieder sangen. Lorenzo rückt diese Maskeraden auf ein höheres Niveau. Er belebt das Interesse für sie, indem er das Stoffgebiet erweitert, bald einzelne Stände aufziehen und in launigen und drastischen, nicht selten erotisch gefärbten Liedern ihre Fähigkeiten anpreisen läßt, bald auf mythologische Vorgänge zurückgreift wie im »*Trionfo del Bacco e di Arianna*«, bald symbolische Stoffe heranzieht, wie im »*Trionfo dei sette pianeti*«. Aufs glänzendste werden diese Umzüge szenisch ausgestattet, alle Künste, speziell die Musik, zur Mitwirkung herangezogen. Unter der Begleitung von Fackelträgern bewegt sich der Zug bei Dunkelheit durch die Straßen und läßt seine Verse erklingen.

Das erste Beispiel dieser Gattung, Lorenzos Gesang der Zuckerbäcker:

»*Berichuocoli, donne, e confortini,*
Se ne volete, i nostri son dei fini«

soll von Isaac komponiert worden sein. Dieser Satz hat sich nicht erhalten, ebenso wenig ist bisher ein anderes mit seinem Namen belegtes Beispiel der »*canti carnascialeschi*« aufzufinden gewesen, vielleicht, daß unter den in Handschriften von Florenz und Perugia anonym auf uns gekommenen Karnevalsliedern ihm das eine oder das andere zugehört. Wohl aber besitzen wir von seinem in Florenz neben ihm wirkenden Landsmanne Alexander Agricola die Komposition des Lorenzo zugeschriebenen Gesangs der Ölpresserinnen: »*Donne no siam dell'olio facitori*«. Akkordisch ist die Anlage aller dieser Sätze, im Stile der Frottole ähnlich.

Den kirchlichen Kompositionen näher stehen Isaac's außerkirchliche lateinische Gesänge, welche durch ihre Beziehungen zu Lorenzo und Maximilian besondere Wichtigkeit erhalten. Die Trauermusiken auf den Tod Lorenzos 1492 wie die vermutlich für den Konstanzer Reichstag 1507 geschriebenen Maximilians-Motetten zeigen den Charakter von Festmusiken, angelegt auf prächtige Klangwirkung hin.

Andere Verhältnisse als in Italien traf Isaac in Deutschland an. Neben dem in seiner Bedeutung noch nicht genügend gewürdigten Meistergesange blühte frisch das geistliche und weltliche Volkslied empor, das seit dem 15. Jahrhundert auch kunstmäßige Pflege genoß. Doch welch ein gewaltiger Abstand zwischen den mehrstimmigen Liedsätzen Oswald Wolkenstein's, eines der letzten Ausläufer des Minnesangs, und den Schöpfungen aus der Wende des Jahrhunderts. Welche rapide Entwicklung in kaum sechs Jahrzehnten, eine Entwicklung, die ohne Frage unter dem Einflusse der Niederländer steht, aber auch selbständige Wege nahm. Schon die mehrstimmigen Lieder des Lochamer Liederbuchs, dessen Niederschrift wenige Jahre nach dem Tode Oswalds erfolgt ist, sind von ganz anderem Geiste beseelt als Wolkenstein's Gebilde. Dem unsicheren Tasten nach passenden Zusammenklängen bei Wolkenstein steht hier eine bewußte Stimmführung gegenüber. Wirksam aufgebaute Harmonien, geschickt verwendete Vorhaltsakkorde vertiefen den innigen Ton, der schon aus den Melodien zu uns spricht. Und wie wohlklingende Sätze lassen sich nicht schon einige Jahrzehnte später im Münchener und Berliner Liederbuch nachweisen. Erinnert sei nur an Wenzel Nodler's »*Ach Gott, ich klag des Winters Art*« aus München, Mus. Ms. 3232, oder an »*Groß sehnen ich im herzen trag*« aus Berlin, Mus.

Ms. Z. 98, Sätze, aus denen wir schon Isaac's Ton zu vernehmen glauben. Dazu welche verhältnismäßig reiche kontrapunktische Struktur dieser Werke gegenüber dem homophonen Frottolenstil der Italiener!

Isaac machte den Geist dieses mehrstimmigen Liedgesanges sich ganz zu eigen, schwang sich zum bedeutendsten deutschen Liedkomponisten an der Schwelle des 16. Jahrhunderts empor. Was der um diese Zeit in Süddeutschland wirkende Adam von Fulda zur Liedkomposition beitrug, ist beachtenswert, kann sich aber mit den Schöpfungen Isaac's weder nach Seiten der Technik, noch des Gefühlsinhaltes messen. Ein fast ebenbürtiger Meister stand ihm dagegen in der Person Paul Hoffheimer's gegenüber, neben welchem er lange Jahre wirkte.

Isaac weiß als Niederländer die Technik aufs gewandteste zu handhaben, spielend gehorcht ihm der Kontrapunkt, immer luftig bleibt sein Liedsatz trotz aller Nachahmung. Homophoner und polyphoner Stil durchdringen sich bei ihm in vollkommener Weise. Höchstes Gesetz ist ihm Klangschönheit wie Josquin, mit dem er auch sonst noch so manchen verwandten Zug teilt, wie den Gebrauch der schwebenden Sexte, gleichsam als Vorhalt vor der Quinte, und die ausklingende Schlußbildung. In der Anwendung von Vorhalten geht Isaac über Josquin hinaus. Neben einer Überfülle von Septimen- und Nonenvorhalten finden sich vollständige Nonenakkorde mit und ohne Oktavton, Septimenakkorde mit Quartvorhalten neben vorliegendem Terztone und anderes mehr. Von in Deutschland wirkenden Landsleuten steht ihm in der Liedertechnik Adam Rener sehr nahe. Isaac's deutsche Gesänge, von denen sich mit vollständigen Texten 22 eruieren lassen, sind zum großen Teil auf denselben sehnsüchtigen, weichen Ton abgestimmt, der durch die verminderte Quinte charakterisiert wird. Doch steht dem Meister auch eine kräftigere Tonsprache, wie in »*Greiner, zancker, schnöpffitzer*« zu Gebote. Seine Melodik ist blühend und reich an Koloraturen, die organisch aus der Melodie herauswachsen. Mannigfaltigkeit in der Klangfarbe wird durch verschiedene Gruppierung der Stimmen erzielt. Mit dem alten Scheideliede »*Insbruck, ich muß dich lassen*« ist noch heute Isaac's Name in den weitesten Kreisen lebendig. Unerledigt ist bis jetzt der Streit, der jüngst von Adolf Thürlings in seiner wertvollen Studie »Innsbruck ich muß dich lassen« in der »Festschrift« zum zweiten Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft (Basel 1906, S. 54 ff.) neu beleuchtet worden ist, ob die Oberstimme Lehnweise oder Eigengut ist. Darauf hingewiesen sei, daß die Tenormelodie mehrfach dem Wortakzent widerstreitet und die Hauptmelodie auch in jener Zeit schon zuweilen von der Oberstimme gebracht wird, ganz zu schweigen von der Tatsache, daß die Oberstimme in Isaac's »*Missa carminum*« Verwendung gefunden hat.

Italienische, lateinische, deutsche und die im niederländischen Stile abgefaßten französischen Lieder machen aber erst einen kleinen Teil des weltlichen Schaffens Isaac's aus. Hinzu kommt jene Masse von weltlichen Tonsätzen, die entweder nur Textanfänge oder kurze Titel oder nur die Bezeichnung als »*carmen*« tragen. Ihre Bestimmung für Instrumente, gerade wie die der Liederbücher Petrucci's, Peter Schoeffer's, Erhard Oeglin's oder Formschneyder's »*Trium vocum carmina*« wird durch einige Überlegungen evident. Gesungen konnten vor allem jene Stücke nicht werden, da keine Texte untergelegt sind. Überdies läßt sich die Entwicklung instrumentaler Musik auf dem Boden vokaler Kunst seit dem Mittelalter verfolgen.

Nach Ausweis literarischer Zeugnisse (Theoria des Jo. de Grocheo, Romane) gab es im 13. und 14. Jahrhundert kaum eine Form, die nicht von Instrumenten gespielt werden konnte. Eine der Hauptfunktionen der Instrumentisten im Bereiche der Kunstmusik scheint es gewesen zu sein, schwache Stimmen zu stützen und fehlende zu ersetzen. Die Zinken traten im 16. Jahrhundert gern den Oberstimmen, die Violen und Trombonen den Unterstimmen zur Seite. Mangelte es an Sängern, so wurde auch der ganze Vokalsatz von Orgel, Laute oder einem Instrumentenchor ausgeführt. Dieselbe Musik diente Stimmen und Instrumenten, worauf auch Bemerkungen in den Titeln der Werke jener Zeit zielen. Der Ausdruck »*carmen*« trifft ursprünglich wohl die Liedweise (Censorinus, fragmenti cap. 11) und ist in Parallele zu setzen zu *ποίημα*, welches in Byzantiner Handschriften des 14. Jahrhunderts nach Fleischer's Mitteilung ebenfalls für die Gesangsmelodie gebraucht wird. Das Textliche tritt bei dem Terminus »*carmen*« allmählich ganz in den Hintergrund, der Begriff instrumentaler Ausführung (vgl. Formschneyder, »*Trium vocum carmina*«, 1538) scheint die Oberhand zu gewinnen. Neben dieser erborgten instrumentalen Praxis steht aber auch schon früh eine mit Gesang in Verbindung stehende und eine durchaus selbständige. Für erstere hat jüngst Riemann in den Sammelbänden der I.-M.-G., VII, 529 ff. einige Zeugnisse zusammengetragen Erinnert sei nur an die Intonation von Liedern des Mönches und Wolkenstein's und an instrumentale Vor- und Zwischenspiele in der italienischen Liedmusik des 14., sowie in französischen Chansons des 15. Jahrhunderts. Auch um Klanglücken auszufüllen, traten die Instrumente in Funktion. Für so manchen Kontratenor seit dem Ende des 14. Jahrhunderts steht bei der Sprunghaftigkeit der Führung und der Wahl unsanglicher Intervalle die instrumentale Bestimmung außer allem Zweifel. Als ein besonders markantes Beispiel sei der von Matheus de Perusio zu Grenon's »*Je ne requiers de ma dame*« hinzugefügte Kontratenor aufgewiesen. Neben dieser Praxis, in der Gesang und Instrumente sich die Hand reichen, steht aber schon im Mittelalter selbständiges Instrumentenspiel. An Quellen der älteren Literatur fehlt es nicht, wenn auch die Musik der Instrumentisten jener Zeit, der Spielleute, meist ungeschrieben blieb. Erhalten ist uns aus der Wende des 12. Jahrhunderts jene Estampida, über welche Rambault de Vaqueiras sein »*Kalenda maya*« dichtete; auf uns gekommen sind in englischen Handschriften (Oxford Bodley Douce 139; London Britisch Museum Harl. 978), ein- und zweistimmige Tänze aus dem 13. Jahrhundert sowie ganze Sammlungen einstimmiger Tanzstücke französischer und italienischer Provenienz aus dem 14. Jahrhundert in Pariser und Londoner Kodices (Bibl. Nat. fr. 844 und British Museum Add. 29987.) Erstere ist jüngst von Pierre Aubry im »Mercure musical« ausgeschöpft worden). Ihnen reihen sich aus dem 15. Jahrhundert Stücke, wie die »*Quene note*« aus Oxford Digby 167, die »*fantazies de Joskin*« aus St. Gallen 462 und die vielen text-

losen Stücke des Berliner und Münchner Liederbuches an. Reine Instrumentalmusik im Bereiche der Kunstmusik war also in Isaac's Zeit kein Novum. Schon 200 Jahre früher ward sie in den Kreis theoretischer Erörterung gezogen. Gab der in dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts wirkende Johannes de Garlandia bei Definition des Ausdruckes »*color*« sequenzenhafte Melodiebildung und Nachahmung als Charakteristika instrumentaler Kunst an, so finden wir diese Stilregeln in den textlosen Werken Obrecht's, Pierre de la Rue's, Alexander Agricola's, Josquin's, Isaac's (von dem übrigens das textlose »*La me la sol*« in dem Berichte des Agenten Gian an Hercules von Ferrara auch als Phantasie angesprochen wird) und anderer bestätigt. Kurze Motive werden aufgestellt, die in denselben und in verschiedenen Stimmen, in denselben und in verschiedenen Tonlagen ihre Nachahmung finden. Kleine Spielfiguren treten auf, weit ausgreifende Passagen werden eingeführt, wie z. B. in »*Le seruiteur*« oder in »*O venus bant*«. Charakteristisch ist auch die Bezeichnung dieser Sätze. Neben Textanfängen ursprünglicher Lieder findet sich eine ganze Reihe selbständiger Titel. Begegnen uns in den italienischen Tanzstücken des 14. Jahrhunderts Bezeichnungen wie Istampita Gaeta, Isabella, Belicha oder Manfredina, enthalten die sogenannten Münchener und Berliner Liederbücher textlose Stücke mit dem Namen »der Pfauenschwanz«, »die Katzenpfote«, »der Kranichschnabel«, »die Eselskrone«, »das Jägerhorn«, »der Rattenschwanz«, »die Krebsscheere«, so bietet Isaac Titel wie »la morra (mora)«, wie »la martinella« das Hämmerchen, wie »l'hombre« der Schatten dar. Als ausführende Instrumente kommen bei imitierender Satzweise wohl vor allem Geigen, Violen, Lauten und Cithernen in Betracht, während bei mehr akkordischen, für den Vortrag im Freien bestimmten Stücken besser an Zinken und Posaunen zu denken ist.

Isaac's Instrumentalsätze erschöpfen aber bei weitem nicht seine Bedeutung für die Instrumentalmusik. Durch die Vermittlung von Laute und Orgel kam eine ganze Reihe seiner Kompositionen vokaler wie instrumentaler Art in die Hausmusik. Die Organisten Schlick, Kotter, Kleber, Ammerbach die Lautenisten Spinacino, Hans Newsidler, Heckel und Ochsenkun setzten Werke von Isaac auf ihr Instrument ab. Interessant ist hierbei ihr Verhalten zu den Vorlagen. Spinacino's Tabulatur stellt gewissermaßen den Klavierauszug jener Tage dar. Kaum eine Note der Partitur ist im Lautensatze verändert. Freier schalten die deutschen Lautenisten Newsidler, Heckel und Ochsenkun. Sie bringen Eigenes hinzu; lange Noten werden mit Hilfe von Nebennoten in Spielfiguren aufgelöst, die Kadenzen koloristisch reicher ausgestattet. Die Grundlinien der Stimmen bleiben aber gewahrt, die Stimmenzahl wird gewöhnlich festgehalten. Zu Schulzwecken beschränkt man sich, wie in »*la morra*«, zuweilen auf die Wiedergabe der beiden unteren Stimmen, holt dann aber für Geübtere später den vollständigen Satz nach.

Noch interessanter ist es, die Arbeit der Organisten zu beobachten, die aus dem Geiste des Instrumentes heraus namentlich an getragenen Stellen eine Reihe von Ornamenten und Spielfiguren einflechten und den rhythmischen Reichtum der Sätze wesentlich erhöhen.

Die Tatsache, daß Isaac in der Hausmusik ein so breiter Raum gewährt wurde, läßt die Wertschätzung erkennen, welche er zu seiner Zeit genoß. Dafür spricht auch die weitgehende handschriftliche Verbreitung seiner Kompositionen, die sich bis nach Pommern verfolgen läßt. Isaac gehört unstreitig zu den Großen unserer Kunst. Die Gesamtausgabe wird zeigen, daß er auch in der Entwicklung weltlicher Musik einen Markstein bedeutet.

Dr. Johannes Wolf.

INHALTS-VERZEICHNIS.

Seite
Reproduktionen . . . V
Einleitung . . . IX

Kompositionen.

A. Deutsche Lieder.

1. Ach, was will doch mein hertz damit . . . 1
2. Al mein mut . . . 3
3. Crist ist erstanden . . . 4
4. Ein frolich wesen(th) . . . 5
5. Erkennen thu mein traurigs gmüt . . . 6
6. Es het ein Baur ein Töchterlein . . . 7
7. Es wolt ein meydlein grasen gan . . . 9
8. Freundtlich vnd mild . . . 10
9. Greiner, zancker, schnöpffitzer . . . 11
10. Ich stund an einem morgen . . . 12
11. In Gottes namen faren wir . . . 14
12. Isbruck, ich muß dich lassen . . . 15
13. Kein frewd . . . 16
14. Mein freud allein . . . 17
15. Mein Müterlein . . . 18
16. Mich wundert hart . . . 19
17. O weiblich art . . . 20
18. O werdes glück . . . 21
19. Svesser vatter, herre got . . . 23
20. Wann ich des morgens frü auffstehe . . . 24
21. Was frewet mich . . . 25
22. Zwischen perg vnd tieffe tal . . . 26

B. Französische Lieder.

1. Fille, vous aues mal gardé . . . 27
2. J'ay pris amours . . . 29
3. Je ne puis viure . . . 30
4. Le seruiteur . . . 31
5. Maudit soit . . . 33

C. Italienische Lieder.

1. Donna, di dentro dalla tuo casa . . . 35
2. Fammi una gratia, amore . . . 37
3. La piu vagha et piu bella . . . 38
4. Lasso quel ch'altri fugge . . . 39
5. Lieto et contento . . . 39
6. Ne piu bella di queste . . . 40
7. Or' e di Maggio . . . 41
8. Questo mostrarsi adirata . . . 42
9. Sempre giro piangendo . . . 43
10. Un di lieto giamai non hebbi . . . 44

D. Lateinische Gesänge.

Seite

1. Quis dabit capiti meo aquam 45
2. Quis dabit pacem populo timenti 49
3. Imperii proceres 53
4. Sancti spiritus assit nobis gratia 57
5. Substinuimus pacem 59

E. Instrumentalsätze.

1. Ach hertzigs K 61
2. Ain frelich wesen 62
3. Amis des que 63
4. A Fortune contrent 64
5. An buos 65
6. Coment poit auoir yoye 66
7. Corri fortuna 67
8. Der welte fundt 68
9. Die prunlein, die da vliessen 69
10. Digau alez donzelles 70
11. Et ie boi d'autant 71
12. Et qui le dira 72
13. Fortuna, Bruder Conrat 73
14. Fortuna desperata 74
15. Helas que deuera mon cuer 75
16. Helogierons nous 76
17. J'ay pris amours 77
18. J'ay pris amours 78
19. Je suys malcontent 80
20. In meinem sinn I 81
21. In meinem sinn II 82
22. Insprugk, ich muß dich lassen 83
23. La la hö hö 84
24. La Martinella 86
25. La mi la sol 87
26. La morra 90
27. Las rauschen 92
28. L'ombre 92
29. Maudit soyt 94
30. Mon père m'a doné mari 96
31. O venus bant 97
32. Palle, palle 98
33. (P)Ar ung chies do cure 100
34. Par ung iour de matinee 101
35. Pour vous plaisiers 103
36. Si dormiero 104
37. Suesser Vatter 106
38. Tart ara 107
39. Tmeiskin uas iunch 109
40. Wolauff, gut gsell von hinnen 110
41. Zart liepste frucht 111
42. Satz ohne Titel in *g* 112
43. Satz ohne Titel in *d* 113
44. Satz ohne Titel in *g* 113
45. Carmen in *f* 114
46. Exemplum in *c* 115
47. Carmen in *f* 116
48. Satz ohne Titel in *g* 117
49. Satz ohne Titel in *g* 117
50. Carmen in *g* 118
51. Satz ohne Titel in *g* 119
52. Satz ohne Titel in *g* 120
53. Satz ohne Titel in *c* 121
54. Satz ohne Titel in *a* 122
55. Satz ohne Titel in *g* 123
56. Carmen in *f* 124
57. Satz ohne Titel in *c* 124
58. Satz ohne Titel in *g* 125

F. Werke, bei denen Isaac's Verfasserschaft fraglich erscheint.

Seite

1. Die brünlein, die da fliessen . . . 126
2a. Kein ding auff erd . . . 127
2b. Kain dinng auf erd . . . 128
3. Vergangen ist mir glück vnd heyl . . . 129
Secunda pars: Beclag dich nit so hertzigklich . . . 131
4. Pouer me mischin dolente . . . 132
5. Se io te o dato l'anima e'l core . . . 132
6. Satz ohne Text in *c* . . . 133
7. Fortuna desperata in mi . . . 134

G. Heinrich Isaac in der Hausmusik des 16. Jahrhunderts.

Orgel- und Lauten-Tabulaturen.

1. Adiu mes amors . . . 135
2. Ain Frewlich wesen . . . 136
3. D(ecem) P(recepta). T(rium) in sol non colloratum . . . 136
4. X BOT — Decem precepta. In sol . . . 137
5. Die brünle. P. II. . . . 138
6a. Die prünlein, die da fliessen . . . 138
6b. Die prünlein, die da fliessen . . . 139
7a. Die prunnlein, die da fliessen . . . 140
7b. Die prunnlein, die da fliessen . . . 141
8. Ein frölich wesen . . . 141
9. Fortuna in mi . . . 143
10. Fortuna in mi . . . 144
11. Frater conradus . . . 145
12. Graciensi plaisat . . . 146
13. Herr Gott, laß dich erbarmen . . . 147
14. In meinem sinn . . . 147
15. In meinem sinn . . . 149
16. La martinella . . . 150
17a. La mora . . . 151
17b. La mora . . . 152
18. La morra . . . 154
19a. Mein freud allain . . . 155
19b. Mein freud allain . . . 156
20. Mein freidt allein . . . 157
21. Mein freud allein . . . 158
22. Metzkin . . . 159
23. Nil n'est plasier . . . 160
24. O weiblich art . . . 161
25. Palle . . . 161
26. Si dedero . . . 163
27. Si dormiero . . . 164
28. Tart ara . . . 166
29. Zwischen berg und tiefem tal. In sol. IB . . . 168

Revisionsbericht: I. Quellen . . . 169
II. Lesarten . . . 179



A. Deutsche Lieder.

1. Ach, was will doch mein hertz.

Ach, was will doch mein hertz da - mit! kleg - li-cher bitt ruff ich - - - - vnd schrey, da - bey mich hart be-trübt vnd übt mein gmüt durch schwers ver - - lan - - - gen.
Al - - lein so ich der zeyt ge - denck, mich hart be - krenck nach sol - - - - - cher freud vnd meyd meins her-tzen gir; in mir ist all kürtz - weyl ver - - gan - - - - gen, Seyt

Ach, was will doch mein hertz da - - mit! kleg - li-cher bitt ruff ich vnd schrey, da - bey mich hart be - trübt vnd übt in mir mein gmüt durch schwe - - res ver - lan - gen.
Al - lein so ich der zeyt ge - - denck, mich hart be - - krenck nach sol - - cher freud vnd meyd meins her - - tzen gir; ist all kürtz-weyl ver - gan - gen, Seyt

Ach, was will doch mein hertz da - mit! kleg - li - cher bitt ruff ich vnd schrey, da - bey mich hart be-trübt vnd übt mein gmüt durch schwers ver-lan - - gen.
Al - - lein so ich der zeyt ge - denck, mich hart be - - krenck nach sol - - cher freud vnd meyd meins her - - tzen gir; in mir ist all kürtz - weyl ver-gan - - - - gen,

Ach, was will doch mein hertz da - - mit! kleg - li - cher bitt ruff ich vnd schrey, da - bey mich hart be-trübt vnd übt mein gmüt durch schwers ver - lan - - - gen.
Al - lein so ich der zeyt ge - - denck, mich hart be-krenck nach sol - cher freud vnd meyd meins her - - tzen gir; in mir ist all kürtz-weyl ver - gan - - - gen, Seyt

1. 2.

ich mein lust an lie - - - - bes brust nit büs - - sen mag. Das
ich mein lust an lie-bes brust nit
Seyt ich mein lust an lie - - - bes brust nit büs - sen mag.
ich mein lust an lie - - - - bes brust nit büs sen mag.

klag ich. Wenn was mein hertz het freud vnd
büssen mag. Das klag *ich* heim - - lich vnd ver - - bor - gen; wenn was mein hertz
Das klag ich heimlich vnd ver-bor - gen; wenn was mein hertz
Das klag ich heim - - lich vnd ver - bor - gen

schertz ein kur - tze *nacht, ein kur* - - *tze* nacht, hat bracht der
het freud vnd schertz ein kur - tze, ein kur - - tze nacht, hat bracht der
het freud vnd schertz ein kur - - - tze nacht, hat
het freud vnd schertz ein kur - tze nacht, hat ge -

tag mir als zu sor - - gen, sor - gen.
tag mir als zu sor - - gen, sor - gen.
bracht der tag mir als zu sor - - - gen.
bracht der tag mir als zu sor - - - gen, sor - gen.

2. Erkenn doch, du mein edler hort, das klaglich wort!
Hat mir behafft mit krafft
all mein begir; zů dir
thů ich mein willen setzen.
Wiewol du mir genommen bist zů dieser frist,
das klag ich ser, ye mer
ich denck daran, vnd kan
mich dein doch nit ergetzen.
Darumb ich lig, vil iamers pflig
offt manche nacht, betracht
mein gantz verborgen leyden,
das mich erschreckt vnd offt erweckt
zů sorgen vil. Noch wil
ich dich darvmb nit meiden.

3. Die hoffnung ist mein auffenthalt, das ich den gwalt
der lieb betzwing vnd ding
auf kunfftig zeit; das freit
mich noch allein besunder.
Ob ich das zil erharten műss, wunsch ich mein grůss
dyr alzeit hin vnd bin
mit solcher gir zu dir,
gantz ellend ist kein wunder.
Wie möcht dan sein, das ich mich dein
nit frewen solt? Ich wolt
fur dich al weg auffgeben,
hertzliebste fraw, der glich ich traw,
du thůst dein fleis der weis,
in meinem dienst ze leben.

2. Al mein mut.

Al mein mut, auch hertz vnd sin stet zu dir da - hin, mein e - dle metz. Ich bit, er - getz, thu mich in freud ent-hal - ten! Du hast es macht, sich vnd be-tracht, seit es dir brin-get kein scha - - den, ver-günn mir dei-ner gna - - - - den! Kain finstu meins ge-lei - - chen, der sich so gar im le - ben er-geben, mein ausser - wel - te schöne kei - se - rin, al - lein dir zu ge-fal-len, zu ge-fal - - - - len.

3. Crist ist erstanden.

Crist ist er - - stan - - den von der mar - ter al - len. Des sol - - len wir al - - le fro sin, fro

Crist ist er - stan - den, Crist ist er - stan - - den von der mar - - - - - ter al - len. Des sollen wir al - le fro sin, al - - le fro sin, al - le

Crist ist er - stan - den von der mar - ter al - - - len. Des sollen wir al - le fro sin,

Crist ist er - stan - - den von der mar - ter al - - - - - - len. Des sollen wir al - le fro sin, des sollen wir al - le

sin, des sollen wir al - le fro sin, Crist soll vn - ser trost sin.

fro sin, Crist soll vn - ser trost sin, Crist soll vn - ser trost sin. Al-

des fro sin, Crist soll vn - ser trost sin, Crist soll

fro sin, al - le fro sin, Crist soll vn - ser trost, Crist soll vn - ser

Al-le - - lu - - ia, al - le - lu - ia.

le-lu - ia, al - le - - - lu - - ia, al-le - - lu - - ia.

vn - ser trost sin. Al - - le - lu - - - ia.

trost sin. Al - - - le - - - lu - - - - - ia.

4. Ein frolich wesen[th].

2. Wann ich dann lend, lang als behend
mit groser gir, begegnet mir
manch wünder da. Wa ich kumm scha,
gilt es mir glych in allem reych:
küm war ich well, kain gelt, kain gsell.
Doch thů ich mich nit nennen.

3. So es nun kem, das mir gezem
gieng wie es wolt, thet was ich solt
recht willig gern in zucht vnd eern
fir mein person vf guten won
in treüwer pflicht on args geschicht.
Doch kümmert mich gross senen.

5. Erkennen thu mein traurigs gmüt.

2. Sey, wo ich wöll, bey anderm schertz, yedoch mein hertz sol sein bey dir;
Wann du bist mir zunemen ein das hertze mein aus gantzer gir,
Und keiner, der mein hertz sunst mer zu freuden ger in keiner sach.
Darumb dir mach mein hertz gewaltig tausentfach!

3. Dergleichen auch thu gegen mir, als ich gen dir, in höchster mass!
Sperr zu dein hertz vnd thu als ich! dann keine dich verdringen lass
Von meiner huld vmb keinrley schuld. Allein gedult!
Ob yederman dich mir nit gan, ich wil dich dennoch nimmer lan.

6. Es het ein Baur ein Töchterlein.

sein. Du schöne mein Ma - rusch - -ka, in dem el - lend lass ich dich nit.
lein sein. Du schö - - - - ne mein Ma - rusch - - - - - ka, im
sein. Du schö - ne mein Ma - rusch - ka. Es het ein Baur ein
sein. Du schö-ne mein Ma-ruschka, in dem el- -lend lass ich dich nit. Du schö- -ne mein Ma- -rusch-ka, in

Du schö - ne mein Ma - rusch - - ka, in dem el - lend lass ich dich
el - lend lass ich dich nit. Es het ein Baur ein Töch - - ter-lein,
Töch - ter - lein, das wolt nit lenger ein meidlein sein. Du schö - ne mein Ma-rusch-ka, in dem el - lend
dem el - lend lass ich dich nit. Du schö - ne mein Ma-rusch - ka, in dem

nit. Es het ein Baur ein Töch-ter - lein, das wolt nit lenger ein meidlein
ein Töch - - ter-lein, es het ein Baur ein Töch- - ter - lein, das wolt nit lenger ein meidlein
lass ich dich nit. Es het ein Baur ein Töch-ter - lein, das wolt nit len - ger ein meidlein
el - lend lass ich dich nit. Es het ein Baur ein Töch-ter - lein, das wolt nit len - ger ein meidlein

sein. Du schöne *mein* Ma - rusch - - ka, in dem el - lend lass ich dich nit.
sein. Du schö-ne mein Ma - rusch - - ka, im el - lend lass ich dich nit.
sein. Du schö-ne mein Ma - rusch - ka, in dem el - lend lass ich dich nit.
sein. Du schö-ne mein Ma - rusch - ka, in dem el - lend lass ich dich nit.

7. Es wolt ein meydlein grasen gan.

Es wolt ein meyd-lein grasen gan: Juck mich, lie-ber Pe - ter!

Es wolt ein meydlein gra-sen, gra-sen gan: Juck mich, lie-ber Pe - - ter!

ter! Es wolt ein meyd-lein gra-sen gan, gra - - - sen gan: Juck mich, lie-ber Pe -

Es wolt ein meyd - lein, ein meyd - lein gra - - sen gan: Juck mich,

Es wolt ein meyd - lein gra-sen gan:

Juck mich, lie - ber

Es wolt ein meyd-lein gra-sen gan:

- - - ter!

Vnd do die ro - ten röss-lein ston, juck

lie-ber Pe - ter, juck mich, lie - - ber Peter! Vnd do die roten röss - - lein ston, juck mich, lie - - -

Pe - - ter. Vnd do die ro - ten rösslein ston.

Juck mich, lie - ber Pe - - ter, vnd do die ro - ten

mich, lie-ber Pe - - ter. Juck mich mer, du hast sein ehr.

- - ber Pe - - ter. Juck mich mer, du hast sein ehr. Kanstus nit,

Juck mich mer, du hast sein ehr.

röss-lein ston. Juck mich mer, du hast sein ehr. Kanstus nit, ich

Kan-stus nit, ich wil dichs le - - - ren. Juck mich, lie-ber Pe - - - ter!

ich wil dichs le - - - - ren. Juck mich, lie - ber Pe- - - ter!

Kanstus nit, ich wil dichs lern. Juck mich, lie - ber Pe- - - ter!

wil dichs lern. Juck mich, lie - ber Pe- - - - ter!

8. Freundtlich vnd mild.

Freundt - lich vnd mild, zart rey - - - - - - nes bild,
Hie - rumb ich mich hab emb - - - - - - sig - klich

Freundt - lich vnd mild, zart rey - - - - nes bild, hast mich
Hie - rumb ich mich hab emb - - - - sig-klich an dich

Freundt - lich vnd mild, zart rey - - - nes bild,
Hie - rumb ich mich hab emb- - - sig - klich

Freundt - - lich vnd mild, zart rey - - nes bild,
Hie - - rumb ich mich hab emb - - sig-klich

hast mich ob al - - len; ge - fal - len thut mir dein züch - tig berd vnd weiss.
an dich er - ge - - ben zu le - ben nach trew-er art vnd höch - stem

ob al - len; ge - fal - len thut mir dein züch - tig berd vnd weiss.
er-ge - ben zu le - ben nach trew - er art vnd höchstem fleyss.

hast mich ob al - len; ge - fal - len thut mir dein züch - tig berd vnd weiss.
an dich er- ge - ben zu le - ben nach trew-er art vnd höch - stem

hast mich ob al - len; ge - fal - len züch - tig berd vnd weiss.
an dich er - ge - ben zu le - ben art vnd höchstem fleyss.

1. 2.

fleyss. Ye len - ger mer, mein F., ich ger, mich treu-lich ver -

Ye len - ger mer, mein F., ich ger, mich treu -

fleyss. Ye len - ger mer, mein F., ich ger, mich treu - lich

Ye len - ger, ye mer, mein F., ich ger, mich treu - - - lich

pflich - - ten in züch - - ten zu dir mit gir, hoff

lich ver - pflich - ten in züch - ten zu dir mit gir, zu dir mit

ver - pflich - - ten in züch - ten zu dir mit gir,

ver - pflich - - ten in züch - ten zu dir mit gir, mit gir, hoff

schir, der sach dich wol be-rich - - ten.

gir, hoff ich schir, der sach dich wol be-rich - ten, be - - rich - ten.

hoff schir, der sach dich wol be - rich - - - ten.

schir, der sach, der sach dich wol be-rich - ten.

2. Fleysslich will ich stets üben mich,
dein lob zu mehren vnd ehren
dein lieblich schön vnd reyn gestalt,
die mir gefelt. Du bist erwelt
auss weybes scharen; erfaren
von dir hab ich das mannigfalt.
In keinem Reych, mein F., dein gleich
kein nyndert hab gesehen, mag jehen,
allein, sonst kein mein ein,
von der mir guts mag bschehen.

3. Frölich vnd frey, sey wo ich sey;
magst dich des halten, eralten
will ich, dienstlich dir allzeyt sein,
willig berayt, in lieb vnd leyd
von dir nit setzen, ergetzen.
Glaubs solchs von mir in treuem schein!
Wer es dein will, mein F., in still
thest dich auch zu mir neygen, erzeygen.
Bit dich freundtlich, gwer mich!
Wann ich bin gantz dein eygen.

9. Greiner, zancker, schnöpffitzer.

Grei - ner, zan - - - cker, schnöpf - fi - tzer, wie ge - felt dir das, ge - felt dir das? Ich will bey dir am tisch si - - - tzen vnd dein weib ins maul, *vnd dein weib ins maul* küs -

Grei-ner, zan - - - cker, schnöpf - fi - tzer, *schnöpffi - tzer,* wie ge - felt dir das, wie ge-felt dir das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd dein weib ins maul küs - - - sen. Grei - ner, zan - cker, schnöpf - - - fi - tzer, wie

Greiner, zan - - - cker, schnöpf - fi - tzer, wie ge - felt dir das, wie ge - felt dir das, wie ge - felt dir das? Grei-ner, zan-cker, schnöpffi - tzer, wie ge - felt dir das,

Grei - ner, zan - cker, schnöpffi-tzer, wie ge-felt dir das? Ich will bey dir am tisch si-tzen vnd dein weib ins maul küssen, wie ge-felt dir das, wie ge-felt dir das? Grei - - - - ner, zan - - cker, schnöpf - fi - - tzer,

sen. Wie ge - felt dir das?
ge - felt dir das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd
wie ge-felt dir das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd dein weib ins maul küs - sen. Wie ge - felt dir
wie ge - felt dir das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd dein weib ins

Greiner, zan - cker, schnöpffitzer, wie gefelt dir das, *wie ge-felt dir das?* Ich will bey dir am tisch si -
dein weib ins maul küs - - sen, wie ge - felt dir das, wie gefelt dir
das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd dein weib ins maul, vnd dein weib ins
maul küs - - sen, wie gefelt dir das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd

tzen vnd dein weib ins maul küs - sen, wie ge - - felt dir das, ge - felt dir das?
das, wie gefelt dir das wie ge-felt dir das, gfelt dir das?
maul küs - - sen, wie gefelt dir das, wie ge - felt dir das, wie ge - felt dir das?
dein weib ins maul küs - sen, wie ge-felt *dir das, wie ge - felt* dir das?

10. Ich stund an einem morgen.

Ich stund an ei-nem mor - gen gar heim - lich an ei - nem ort, da het ich
Ich stund an ei-nem mor - gen heim - - lich an ei - - nem ort, da
Ich stund an einem mor - gen heim - lich an ei-nem ort,
Ich stund an ei-nem morgen heim - - lich an ei - nem ort,

Ott: borgen mich ver - bor - - - gen

mich ver-bor - - - - gen, ich hö-ret kleg - - - - li-che
het ich mich ver-bor-gen, ver-bor-gen, ich hö-ret kleg -
da het ich mich ver-bor - - gen, ich hört kleg - - li-che
da het ich mich ver-bor-gen, ich hört kleg-li-che wort,

wort von ei-nem freu-lein, was hübsch vnd fein, von
- - li-che wort von ei-nem freu-lein, was hübsch vnd fein, von ei-nem
wort von ei-nem freulein, was hübsch vnd fein, von
kleg - - li-che wort von ei-nem freu-lein, was hübsch vnd

ei - nem freu - lein, was hübsch vnd fein. Er sprach zu
freu-lein, was hübsch vnd fein. Er
ei - nem freu-lein, was hübsch vnd fein, hübsch vnd fein.
fein, von ei-nem freu-lein, was hübsch vnd fein.

sei - nem bu - - len: Es muss ge - schei - - den sein.
sprach zu sei-nem bu-len: Es muss ge-schei - den sein.
Er sprach zu sei-nem bu - - len: Es muss ge-schei - den sein.
Er sprach zu sei-nem bu-len: Es muss ge-schei - den sein.

2. „Hertzlieb, ich hab vernommen,
du wölst von hinnen schier.
Wann wilt du wider kommen?
Das solt du sagen mir.“
„Merck auff, mein lieb, was ich dir sag!
Mein zukunfft thust mich fragen;
weiss weder stund noch tag.“

3. Das freulein weinet sere,
sein hertz was traurens vol:
„So gib mir weyss vnd lehre,
wie ich mich halten soll!
Für dich setz ich mein hab vnd gut,
vnd wilt du hie beleyben,
ich verzer dich jar vnd tag.“

4. Der knab, der sprach auss mute:
„Dein willen ich wol spür;
verzer ich dir dein gute,
ein Jar ist bald dahin.
Dennoch muss es gescheiden sein.
Ich wil dich freundlich bitten,
setz du dein willen drein.“

5. Das freulein das schrey: „Morte,
mort vber alles leyd!
Mich krencken deine worte.
Hertzlieb, nit von mir scheid!
Für dich setz ich mein gut vnd ehr,
vnd solt ich mit dir ziehen,
kein weg ist mir zu ferr.“

6. Da sprach der knab mit sitten:
„Mein schatz ob allem gut,
ich wil dich freundlich bitten,
schlag solchs aus deinem muet!
Gedenck mer an die freunde dein,
die dir kein arges trawen
vnd teglich bey dir sein!“

7. Da kert er ir den rucken,
er sprach nit mer zu ir.
Das freulein thet sich schmucken
in einen winckel schier;
es weinet, das sie schier vergieng.
Dis hat ein Schreiber gesungen,
wie es eim freulein gieng.

11. In Gottes namen faren wir.

Altus.

Tenor.

Bassus.

In Gottes na - men fa - - - - ren wir, sei -

In Got - tes na - men fa - ren

In Gottes namen fa - - - - - ren wir, sei - - -

In Gottes na - men fa - ren wir, in Got - tes na - - men farn

ner ge - na - - - den be - ge - - ren wir, sei - - ner ge - na - den be -

wir, sei - - ner ge - na - den be - ge - - ren wir, sei - - ner ge - na - den

ner gna - - den be - ge - - ren wir, be - ge - ren wir, be - ge - - -

wir, sei - - - ner ge - na - den be - ge - ren wir,

- ge - ren wir, das helff uns die Gottes krafft, die Got - - tes krafft vnd das hei - li - ge

bge - ren wir vnd das hei - - li - ge grab, do Gott

ren wir, das helff uns die Got - - tes krafft vnd das hei - li - ge grab, do Gott sel - ber

das helff uns die Got - tes krafft vnd das hei - li - ge grab, do Gott selber

grab, do Gott sel - - ber in - ne lag. Ky - ri - - e - leys. Ky - - ri - e - leys,

sel - ber in - ne lag. Ky - - ri - e - leys. Ky - ri - e - leys, Cri - ste -

in - - ne lag. Ky - ri - e - - leys. Ky - ri - - - e - leys,

in - - ne lag. Ky - ri - - e - leys. Ky - ri - e - leys, Cri - - - - ste -

Cri - - ste - - - leys, das helff uns der hey - lig geyst vnd

leys, das helff uns der hey - lig geyst, das helff uns der hey - lig geyst

Cri - ste- leys, das helff uns der heylig geyst, das helff uns der hey - lig geyst vnd die war

leys, das helff uns der hey - lig geyst vnd die

die war Got - - tes stym, das wir frö - lich farn vonhyn. Ky - - ri - e - leys.

vnd Got - tes stym, das wir frö - lich farn von hyn. Ky - - rie - leys.

Got - - tes stym, das wir frö - - lich farn von hyn. Ky - - ri - - e - leys.

war Go - tes stym, das wir frö - lich farn von hyn. Ky - ri - - e - leys.

12. Isbruck, ich muss dich lassen.

Is-bruck, ich muss dich las-sen, ich far dahin mein stras-sen in fremde land da-hin. Mein freud ist mir

Is - bruck, ich muss dich las - sen, ich far dahin mein stras - sen in fremde land da-hin. Mein freud ist mir

Is-bruck, ich muss dich las-sen, ich far dahin mein stras - sen in fremde land da-hin. Mein freud ist mir

Is - bruck, ich muss dich las - - sen, ich far da-hin mein stras-sen in fremde land da-hin. Mein freud ist mir ge-

ge - nom-men, die ich nit weiss be-kum - men, wo ich im e - - lend bin, wo ich im e - - lend bin.

genom - men, die ich nit weiss bekum - men, wo ich im e - - lend bin, wo ich im e - - lend bin.

ge - nom-men, die ich nit weiss bekum - men, wo ich im e - - lend bin, wo ich im e - - - lend bin.

nom - - men, die ich nit weiss be - kum - men, wo ich im e - lend, im e - lend bin, wo ich im e - lend, im e - lend bin.

2. Gross leid muss ich yetz tragen,
das ich allein thu klagen
dem liebsten bulen mein.
Ach lieb, nun lass mich armen
im hertzen dein erbarmen,
das ich muss von dannen sein!

3. Mein trost ob allen weyben,
dein thu ich ewig bleiben
stet trew, der ehren fromm.
Nun muss dich Gott bewaren,
in aller tugendt sparen,
biss das ich wider komm!

13. Kein frewd.

Kein frewd hab ich vff erd, kein frewd hab ich vff erd, myn hertz das ligt ge- fan- - gen.
Das macht, myn schatz, din wis vnd perd, din wis vnd perd, nach dir hab ich ver- lan- - gen.

gen, ver- - lan-gen. Dann so ich dich, hertz- lieb, an-sich, hertz- lieb, an-sich, so lebt myn hertz, myn hertz in frew- den. Ach hoch- ste zier, kum schier zu mir, trost mich in my-nem ly- - den!

2. Prich nit an mir din glopte trew!
on dich mag ich nit leben,
Teglich mich yeb mit klag vnd rew
vnd pin mit layd vmbgeben.
Das macht din gstalt,
die ich mit gwalt
so lang hab mussen myden.
Gib hoffnung mir,
als ich thu dir,
trost mich in mynem lyden!

3. Myn kleglich bitt vnd grosse pin
lass dir ouch gen zu hertzen!
Mit myner klag, hertzliepste myn,
thu ich furwar nit schertzen.
Halt dich als vor
im alten spor!
von dir will ich nit scheyden,
derglichen mich
zu dir versich.
Tröst mich in mynem lyden!

14. Mein freud allein.

Mein freud allein in aller welt, mein trost zu allen stunden,
Mein hertz hat sich zu dir gestelt mit lieb vnd trew verbunden.
Durch dich bin ich mit liebes krafft schwerlich behafft, zu deinem dienst mit fleyss gericht.
An argen list dir gentzlich ist mein hertz in rechter lieb verpflicht.

2. Eyniger schatz, du weist, wie hart
dein lieb mich hat vmbgeben.
Leyb, ehr vnd gut sey vngespart,
in deinem dienst zu leben.
Dir gar vngfahr
will ich stett sein vnd bleyben dein
mit stetter trew gantz vnuerkert.
Zu rechter still ewig ich will
lieb haben dich für all auff erd.

3. Lang dienst sich an vnd grossen fleyss,
lass dich, mein hort, erweychen!
Wann dir noch glück das stets beweyst,
thue mir deinr liebe reychen.
Erzeyg vnd nayg
dein hertz gen mir; auss rechter gir
bitt ich, hertzlieb, dein trew nit krenck.
Nit von mir weich, mein lieb vergleich
mit trewen! Bis mein eingedenck!

15. Mein Müterlein.

Mein Mü-ter-lein, mein Mü-ter-lein, das fra - - get a-ber mich,
Mein Mü-ter-lein, mein Müter-lein, das fra-get a-ber mich,
Mein Mü-ter-lein, mein Mü-ter-lein, das fra-get a-ber mich, das fra-get a-ber
Mein Mü-ter-lein, mein Müter-lein, das fra-get a-ber mich, das fra-get a-ber

ob ich wolt ein schrei - ber. A - - we neyn, sprach ich, nem ich denn
ob ich wolt ein schrei - - ber. A - we neyn, sprach ich,
mich, ob ich wolt ein schrei-ber. A-we neyn, sprach ich, nem ich denn ein
mich, das fra-get a-ber mich, ob ich wolt ein schrei-ber. A-we neyn, sprach

ei-nen schrei - - ber zu ei-nem Man - - ne, so hiess man
nem ich denn ein schrei - ber zu ei - - nem Man - ne, so hiess man mich frau schrei - - be - rin
schrei - - ber, nem ich denn ein schrei - ber zu ei-nem Man - - ne, so hiess man
ich, nem ich denn ein schrei - ber zu ei - - nem Man - ne, so hiess man mich frau schrei - - be-rin

mich frau schreibe-rin vnd ein dinten - ze - - te-rin. Wer mir ein schande,
vnd ein din-ten-ze - - - -terin, ein din - ten - ze - - te-rin. Wer mir ein
mich frau schrei-berin vnd ein dinten - ze - - te - rin. Wer mir ein schande, kein
vnd ein din-ten-ze-te-rin. Wer mir ein schan-de, wer mir ein schande, kein ehr im

kein ehr im lan - - - - - - - de.
schan - - de, kein ehr im lan - de.
ehr im lan-de, kein ehr im lan-de.
lan - de, kein ehr im lan - de, kein ehr im lan - - de.

16. Mich wundert hart.

Mich wundert hart, wie ich der fart dem klaffer sey gelegen,
Das er mich hast vnd sich nit mast, das wol blieb vnterwegen.
Nun hab ich nie mein syn vnd mhü auff weidspil ranck, der eylen klanck gesetzt, kein tag derbeitten mag. Denn wird ein tantz, ich will der schantz erbeytten. Glück zu auff vnser seyten!

2. Ich hoff vnd traw, vntrew werd gnaw
sein eygen Herren treffen.
Des zweiffels klein ich schetz vnd mein,
das es nur lig am hoffen.
Es wirdt gar schon in gleichem lohn
vergolten dir. Ja wie du mir
in falsch mitferst, ist nit das erst,
sonder offt gschicht, bin ich bericht,
an massen vil thun vnd manigs lassen.

3. Wer du nun bist gedenck, dein list
wirt bleyben onvergessen.
Kumbt es füran auff alte ban,
ich will dirs trewlich messen.
Drumb ich dir steck zum zyl den zweck,
dein neidisch spil vergelten will
in gleichem stich. Wiewol du mich
sichst selten zwar, du bist fürwar
erzogen mit böser art geflogen.

17. O weiblich art.

O weiblich art, hart trüb-stu mein hertz, schertz hat nimmer stat. Drat hastu vergessen deiner wort. Schrifftlich vnd sunst durch liebes brunst hab ich dir verkunt meinen gruss. So wiltus je sein gheissen die, von der ich vntrew lernen muss?

Du lebst im sauss, auss ist all dein trew, new die du mir stets thetst durch glüb vnd schrifft versprechen dort.

2. Das ist mir leyd; eyd
sey mein zeug. Treug
mich nicht also! O,
was setz ich trew zu weyben!
Wie mocht es gesein! Dein
weyblich gut hut
zu diser zeyt, seyt
mir offt het mögen schreyben!
So sich ich wol, dein trew ist hol
vnd wil sein gnant von Flandern.
Het ichs dir doch bissher vnd noch
vil weniger traut denn andern!

3. Ey, freuntlichs weyb, treyb
nit lust an mir! Dir
hab ich mit fleyss leyss
gedient in trewen hulden.
Meinstu, ob ich dich
vnschuldigklich zich,
so du mich nit mit
deiner gschrifft thest entschulden?
Alssdenn will ich gantz eygentlich
dein vnschuld thun vermessen.
Find ich dich grecht, so sey es schlecht
vnd aller zorn gantz vergessen.

Dm. d. Tk. in Oest. XIV. 1.

18. O werdes glück.

O werdes glück, mein auff - enthalt, durch gwalt ich dein gedenck, senck mich zu dir, auss hertzen gir thu ich dein gnad betrachten.

Mit der du mich hast hoch begabt, gelabt in süsser lieb mich all tag. dir danck vnd sag, dich nymmer will verachten.

Wann du mir hie auff erd so schön vnd werd in hohem rhum

O Mit / wer-des der du / glück, mein mich hast / auff - ent - hoch be - / halt, gabt, / durch gwalt ge - labt / ich in / dein ge-denck, süs-ser lieb / senck mich zu mich all / dir, tag. / auss dir / her - tzen danck vnd / gir sag, / thu dich / ich dein nym-mer / gnad will / be - trach - ver - ach - / - ten, / ten. Wann / du mir / hie auff / erd / so / schön / vnd / werd / in / ho - hem / rhum

O Mit / wer-des der du / glück, mein mich hast / auff - ent - hoch be - / halt, durch gabt, ge - / gwalt ich -labt in / dein süs - / ge- ser / denck, senck lieb; yeb / mich mich / zu all / dir, tag / auss dir / her - danck / - tzen vnd / gir sag, / thu dich / ich nym - / dein gnad mer will / be - ver - / - trach - - ach - / - ten, - ten. / Wann / du mir / hie auff / erd / so / schön / vnd / werd / in / ho - / - hem rhum

O Mit / wer-des der du / glück, mich / mein hast / auff - ent - hoch be - / halt, gabt, / durch gwalt ge - labt / ich in / dein süs - / ge - ser / denck, lieb; / senck yeb / mich zu mich all / dir, tag / auss dir / her - tzen danck vnd / gir sag, / thu dich / ich nym - / dein mer / gnad will / be - ver - / trach - ach - / - ten, / ten. / Wann / du mir / hie / auff / erd / so schön / vnd / werd / in / ho - hem / rhum

O Mit / wer-des der du / glück, mich / mein hast / auff - ent - hoch be - / halt, gabt, / durch gwalt ge - labt / ich in / dein süs - / ge - ser / denck, senck lieb; yeb / mich mich / zu all / dir, tag / auss dir / her - danck / - tzen vnd / gir thu sag, dich / ich dein nym-mer / gnad, will, / thu dich / ich dein nym - mer / gnad will / be - trach - ver - ach - / - ten, / - ten. Wann / du mir / hie auff erd so / schön / in ho - hem rhum

2. Des hab gross danck, mein höchster hort! Die wort
nym ich zu gut. Mut,
frölich schertz hat nun mein hertz
erlangt von deinen hulden.
Nit grössers möcht erfrewen mich warlich
dann solche meer. Seer
mich verlangt vnd teglich plangt,
wie ich das müg beschülden.
Dasselb mein hertz sicht an; wie dus wilt han,
bin ichs berayt in dienstbarkeyt
gehorsam sein. Wann ich bin dein,
das bleibt dir vnzerbrochen
wiewol mich hat des klaffers rath
gen dir verhetzt, inn vnmut gsetzt.
Das klag dir auss, kumbt jm zu hauss
vnd wirdt noch wol gerochen.

3. Wils Gott, so wirts. Darauff ich baw, getraw
dir allweg wol, vol
ehr vnd zucht, schon edle frucht,
ein kron für all auff erden.
Hast du des nam vnd preyss von mir, zu dir
stend all mein synn in
Venus macht bey tag vnd nacht,
so lang biss es mag werden,
das ich mög bey dir sein. Gross sehnlich pein
hab ich darumb, bit, rüff: Nun kumm,
glückselig stund, gib mir den fund,
der sich nach meinem gfallen
in ehren frey, setz ich dabey.
Hertzliebstes B., gen wie es gen,
halt festigklich! Glaub ewigklich,
bist mir das liebst ob allen.

19. Svesser vatter, herre got.

Süesser Vat-ter, her- -re Gott, süe- -sser Vat-ter, her-re Gott, ver-leych, das wir er-ken- -nen die ze- -henn ge-bott, das wirs mit wor-ten vnd mit wer- -cken all-tzeyt lay- -sten in rech-ter lieb nach Got- -tes be-gir! So wer wir se- -lig vnd reych.

Süe-sser Vat-ter, her-re Gott, ver-leych, das wir er-ken-nen die ze- -henn ge-bott, das wirs mit wor-ten vnd mit wer-cken all-tzeyt lay- -sten in rech-ter lieb nach Got-tes begir! So wer wir se-lig vnd reych.

Süe-sser Vat-ter, her-re Gott, süe- -sser Vat-ter, her-re Gott, ver-leych, das wir er-ken-nen die ze- -henn ge-bott, das wirs mit wor- -ten vnd mit wer-cken all-tzeyt lay- -sten in rech- -ter lieb nach Got- -tes be-gir! So wer wir se- -lig vnd reych.

Die zehen gebote gotes.

[0] Süesser Vatter, herre Gott,
verleych das wir erkennen die zehenn gebott,
das wirs mit wortenn vnd mit wercken alltzeyt laisten
in rechter lieb nach gottes begir!
So wer wir selig vnd reych.

2. Vor allen dingen hab Gott lieb
von gantzen deinem hertzen nach rechter begir,
dein nachsten als dich selbs! Das sind die maisten,
dar auss jr vill entsprungen sindt
die zehenn all geleich.

3. Mensch, gelaub an Ainen Gott,
das du jn nicht eytel nennest, sam sey er ein spot!
Dein vasten vnd dein feir die halt gar ordentlichen,
vatter vnd mutter jn eren hab!
Das bringt dir lebens vil.

4. Nicht vnrecht todt oder nyemants beschwer,
mit diebrey nichts gewinne oder mit gener!
Nicht vnkeusch treyb auss der ee oder ledigklichen,
kain falsche zeugknuss gib oder sag
das nicht die warhait sey!

5. Du solt deins nachsten gmahels nit begern,
seyn gutt lass dir nicht lieben! Das ist die leer,
darnach wir sollen vnnser leben kerenn,
in rechter lieb zu gottes begir,
so wer wir selig vnnd reych.

Amen.

Dm.d.Tk.in Oest.XIV. 1.

20. Wann ich des morgens frü auffstehe.

2. Hett ich ein buelen, als mancher hat,
ich wolt im aufbinden sein gelbes har
mit eitell brauner seiden.
Ich wolts im aufbinden inn rotes gollt;
ich bin meim buelen von herzen holdt,
ich kont ir nit holder werden.

21. Was frewet mich.

Was frew - - et mich, das ye - - tzund
Was frew - - et mich, das yetzund ich het gwalt an
Was frew - - et mich, das ye - - tzund
Was frew - - et mich, das yetzund ich

ich het gwalt an al - - len en - den, die schetz an mass, so et - wan
al - - len en-den, an al - len en - den, die schetz an mass, so et-wan bsas, die
ich het gwalt an al - len en - - den, die schetz an mass, so
het gwalt an al - len en - - - den, die schetz an mass, so et - wan

bsas kung Cre - - - sus! Das möcht mir el - len - - den,
schetz an mass, so et - wan bsas kung Cre - sus! Das
et- wan bsas, so et - wan bsas kung Cre - sus! Das möcht mir el - len - den,
bsas, so et - wan bsas kung Cre - sus, kung Cre - sus! Das

das möcht mir el - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.
möcht mir el len - den nit küm-mer wen - den, wurd mir nit bas.
das möcht mir el - len - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.
möcht mir el - len - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.

2. Ain frowlin guet
gar gwaltig thuet
mit lieb myn hertz vmbschliessen.
Nach ir myn sin
stet allzit hin,
ich hoff mit gwin
solchs zu geniessen;
ir vnuerdrossen
blyb ich vnd bin.

3. Allain vff erd
frewt mich die werd,
nach der ich hab verlangen.
Als myn gemuet
gantz pinlich wiet,
vor liebe gluet;
die mich hat gfangen,
villicht erlangen
wurd ich durch guet.

22. Zwischen perg vnd tieffe tal.

2. Far hin, far hin! Du hast die wal,
ich kan mich dein wol massen.
Im jar sind noch vil langer tag,
glück ist in allen gassen.

Dm. d. Tk. in Oest. XIV. 1.

B. Französische Lieder

1. Fille, vous aues mal gardé.

en - a - mes vous ho - me qui vi - ue? Me - re, trop tart le m'a-ues

vi - - - - - ue? Me - re, trop tart le m'a - ues dit et par - - les

en-a - mes vous ho - me qui vi - ue? Me - re, trop tart le m'a-ues

qui vi - - - - ue, ho - me qui vi - - - ue? Me - re, trop tart le m'a-ues

dit et par-les bas. Tous ior de cel - le me sou - uient

bas, et par-les bas. Tous ior de cel-le me sou - uient, de cel-le me sou - uient qui a la

dit et par-les bas. Tous ior de cel - le me sou - uient

dit et par-les bas. Tous ior de cel - le me sou-uient, tous ior de cel-le me sou-uient qui a la

qui a la te - ste en-ue - lop-pa d'un crouer -

te - ste en-ue - lop - pa, ve - lop - pa d'un cro-uer - cier en - sa-fra-na, d'un crouer-

qui a la te - ste en-ue - lop - pa d'un crouer-

te - ste en - ue-lop - pa, la te - ste en-ue - lop - pa d'un cro-uer - cier en - sa-fra-na, d'un crouer -

cier en - sa-fra-na; l'a - ma-ren-de ie l'a - me bien, bien bin

cier en - sa-fra-na; l'a-ma-ren - de ie l'a - me bien, bin bin bin bin bin bin bin bin

cier en - sa-fra-na; l'a - ma-ren-de ie l'a-me bien, bin

cier en - sa-fra-na; l'a-ma-ren - de ie l'a - me bien, ie l'a - me bin bin bin bin bin bin

bin bin, l'a - ma-ren-de ie l'a - me bien, ie l'a-me bien, ie l'a - me bien.

bin bin, l'a-ma-ren - de ie l'a - me bin, *l'a - ma - ren-de* ie l'a - me bien, ie l'a - me bien.

bin bin bin l'a - ma-ren-de ie l'a-me bien, ie l'a - me bien.

bin bin, l'a-ma-ren - de ie l'a - me bien, ie l'a - me bien, ie l'a - me bien.

2. J'ay pris amours.

Tenor.

Contra.

J'ay pris a - mours en ma de - ui - - - - - se pour con - - - - - - - - quer - rir ioi - eu - - - - - - - - se - té. *Fine.*

S'il est au - cun qui m'en de - spri - - - - - se, il me doit e - - - - - - stre par - - - - - - - - don - né.

Heu - reulx se - rai en ce - - - st'e - - - sté, se puis ue - nir a mon com - pri - - - - se.

(♯) ♯ (?) (♯)(♯) ♯

2. Il me samble que c'est la guise
qui n'a riens. Il est debouté
et n'est de personne honnouré.
N'esse pas droit dont que g'y vise?
J'ay pris amours en ma deuise
pour conquerir ioieuseté.

Dm. d. Tk. in Oest. XIV. 1.

3. Je ne puis viure.

4. Le seruiteur.

reux de
le al - li

Fran - ce
an - ce.

Me

treu -

Fine.

ue

par

la

pour - ue

an - ce

D'un tout seul mot bien or -

don - né, d'un tout seul mot bien or - don - né.

2. I'estoie homme habandonné
Et le dolent infortuné,
Lors que vostre beniuolence
Voult conforter mon esperance,
Quant ce beau mot me fut donné:
Le seruiteur hault guerdonné
Assouui et bien fortuné
L'eslite des heureux de France.

5. Maudit soit.

Contra.

Tenor.

Bassus.

Mau - dit soit cil qui trou - ua jau - - -

Mau - dit soit cil qui

Mau - dit soit *cil qui trou - ua jau - - lo - - si -*

Mau - dit soit cil qui trou - ua

lo - - si - - e pre - mie - re - ment et qui veult man -

trou - ua jau - lo - si - e *pre - mie - re - ment, pre - mie - - re - - ment et*

- - - e pre - mie - re - ment et qui veult man - - -

jau - lo - si - - e *pre - mie - re - ment et qui veult man -*

- te - - nir ses loix et ditz et ses

qui veult man - - te - nir ses loix et ditz et ses com - mans

te - - - nir ses loix et ditz et

- - te - nir ses loix et ditz

com - - mans te - nir. Ob - - mis soit

te - - - nir. Ob - - mis, ob - - mis soit

ses com - mans te - - nir. Ob - - - mis soit

et ses com - - mans te - - nir. Ob - - - mis soit

il de bon - - - - - ne

il de bon - - - - - ne

il de bon - - - ne

il de bon - - - ne

com - - pa - gni - - e. Je m'es - - ba - is com -

com - - pa - - - gni - e. Je m'es - - ba -

com - - pa - - gni - e. Je m'es - ba - is com - me a

com - - pa - - - gni - e. Je m'es - ba - is

me a tel de - a - - ble - ri - - - e hom - me

is com - me a tel de - a - - ble - ri - - e hom - me

tel de - - a - ble - - ri - - - - e hom -

comme a tel de - a - ble - - ri - - - - e hom - me

ui - uant se peult ou ueult te - - - nir.

ui - - - - uant se peult ou ueult te - - - - nir.

me ui - - - uant se peult ou veult te - - nir.

ui - - - uant se peult ou veult te - - - nir.

c. Italienische Lieder.

1. Donna, di dentro dalla tuo casa.

Contra.
Tenor.
Bassus.

Don - na, di den - tro dal - la tuo ca - - sa

Dam-me-ne un po-cho di quel-la ma - za cro - cha, dam-me-ne un po-cho, dam-me-ne un

Dam-me-ne un po - cho di quel-la ma - za cro-cha, dam-me-ne un pocho,

son ro - se, gi - gli e fio - - ri,

po-cho di quel - - la ma - za cro - - cha. Fl. Son ro - se, gi - gli e fio -
Cort. For - tu - na d'un gran tem-

For - tu - na d'un gran tempo mi se' sta - ta,

dam-me-ne un pocho et non me ne dar trop - pa. For - tu - na d'un gran tempo mi se'

e fio - - - ri. Tut - to ho-mo che l'an - na - - - sa

- - - ri.
- - - po.
Dam-me-ne un pocho, dam-me-ne un pocho,

for - tu - na d'un gran tem-po, for - tu - na d'un gran tem-po,

sta - - ta. Dam-me-ne un po-cho et non me ne dar trop - pa et dam-me-ne un

ne sen - te ghu - sto al co - - re. For - tu - na d'un gran

dam-me-ne un po - - - cho, dam - me-ne un po - cho di quel-la ma-za cro - cha et non me

for - tu - na d'un gran tem - po, for - tu - na d'un gran tempo mi

po-cho di quel-la ma - za cro-cha, dam-me-ne un po - cho di quel - la ma-za cro - cha et non me

tem - - po, dam - mi u - na ro - - sa,

ne dar trop - pa. Dam - me - ne un pocho, dam - me - ne un po - cho di quel - la ma - za

se' sta - - ta, gran tem - po mi se' sta - - ta,

ne dar trop - - pa. Dam - me - ne un pocho, dam - me - ne un po - cho di quel - la ma - za cro - - -

to te la o per - la pre - ti - o - - sa.

cro - - cha Fl. et non me ne dar trop - - pa.
Cort. et dam - me - la ben chot - - ta. Dam - me - ne un po - cho di

o glo - ri - o - sa, don - na mi - a bel - - la.

- - - cha et non me ne dar trop - - pa. Dam - me - ne un po - cho di quel - la ma - za

Dam - me - ne un po - cho di quel - la ma - za cro - - cha,

quel - la ma - za cro - - cha et non me ne dar trop - pa. Damme - ne un

Damme - ne un po - cho di quel - la ma - za cro - - - - cha,

cro - - - - cha *et non me ne dar trop - pa.* Dam - me - ne un po - cho di

Fl. dam - me - ne un po - cho di quel - la ma - za cro - - cha.
Cort. dam - me - ne un po - co et dam - me - la ben chot - ta.

po - cho di quel - la ma - za cro - - cha Fl. et non me ne dar trop - pa.
Cort. et dam - me - la ben chot - - ta.

damme - ne un po - cho di quel - la ma - za cro - - - - cha.

quel - la ma - za cro - - - - cha, *quel - - la ma - za cro - cha.*

2. Fammi una gratia, amore.

Tenor.

Bassus.

Fam-mi u-na gra-tia, a-mo-re, i te ne pre-gho. Di a ma-don-na mi-a Che di ser-uir-la el cor bra-ma e di-si-a. Dil-le con tu-e a-mo-ro-se pa-ro-le Ch'a su ar-den-ti ra-i Mio cor si fa-ce co-me ne-ue al so-le Et po' ch'i gli mi-ra-i La no-cte e'l gior-no, al-tro non bra-mo ma-i.

2. Dille che di mirarla i non ardisco,
Et s'ella ui pon cura,
Vedra si come i tremo e'npalidisco
Et de morte ho paura.
Ma un suo dolce sguardo m'assicura.

3. Pregala adunque et di: Donna amorosa,
Tu vedi, in quanto foco
Egli arde. A te sta, bene esser pietosa.
Fa, che ti parli un poco;
Eleggi tu, madonna, el tempo e'l loco.

3. La piu vagha et piu bella.

Tenor.

Bassus.

La piu va - gha et piu bel - - la Don - na ch'al mon - do si - - - a È la ma - don - na mi - - a ve - xo-sa et snel - - - - la.

La piu va - gha et piu bel - - la Don - na ch'al mon - do si - a. È la ma - don-na mi - - - a ve - xo-sa et snel - - - la.

La piu va - gha et piu bel - - - la Don - na ch'al mon - do si - - a È la ma - don - na mi - - a ve - xo-sa et snel - - - - la.

Que - sta m'a tol - to el co - - re Et io ne son con - ten - - - - to,
Per - ch'a gen - til si - gno - - re Ser-vir non è tor - men - - to.

Que - sta m'a tol - to el co - - re Et io ne son con - ten - - - to,
Per - ch'a gen - til si - gno - - re Ser-vir non è tor - men - - to.

Que - sta m'a tol - to el co - - re Et io ne son con - ten - to,
Per - ch'a gen - til si - gno - - re Ser-vir non è tor - men - to.

Pun - to non me ne pen - to D'es - - se - re in - a - mo - ra - - to, Vin - to pre - so et le - ga - - to D'u - na stel - - - la.

Pun - to non me ne pen - to D'es - se - re in - a - mo - ra - - to, Vin - to pre - so et le - ga - - to D'u - na stel - - - la.

Pun - to non me ne pen - to D'es - se - re in - a - mo - ra - - to, Vin - to pre - so et le - ga - - to D'u - na stel - - - - la.

2. Qual piu felice al mondo
Amante fu gia mai,
Qual piu lieto et giocondo
Di me? Poch'i trovai
Gratia et m'inamorai
D'una com'a Amor piaque,
Ch'al mondo mai non naque
Pari a quella.

3. Amor, di te mi lodo
Et ti ringratio ogn'ora
D'esto amoroso nodo.
Ne fo come talora,
Sento chi s'inamora
Di te dolersi scorto
Et da tuo legge atorto
Si ribella.

4. Ma voglio in questa eta,
Mentre e fiorita et frescha,
Giurarti fedelta.
Ne creder mi rincrescha,
Perch' ogni or' piu s'invescha
El cor d'esto disio.
Non temer, signor mio,
Da te mi svella.

4. Lasso, quel ch'altri fugge.

Tenor.

Las - so quel ch'al - tri fug - - ge I cer - - cho et di - si - an - do el cor si si di - strug - - ge.

Mie mor - te cer - cho ne' vo - str'o - chi be - gli, Ma - don - na, a tut - te l'o - re.
Ne pos - so vi - ver san - za ve - der que - gli. Co - si m'a con - cio a - mo - re.

Non m'è mo - rir do - lo - - re. An - zi mor - te bra - man - te el cor si strug - ge.

2. D'esto dolze venen mie cor nutrischo
Ch'altro cibo non cura
Et tanto e ingordo del tenace vischo
Che quanto puo ne fura.
Cosi, mentre che dura
Mie vita, seguiro quel ch'altri fugge.

5. Lieto et contento.

Tenor.

Tenor.

Bassus.

Lie - to et con - ten - to, A - mo - - re, Son piu ch'al - tr'uom gia - ma - i, Po' ch'i pro - va - i Ser - vir - ti in gen - til co - - re.

Chi pen-sa di tro - var ma - gior dol - ce - za Ch'a - man - do es - se - re a - ma - to
Cer - cha nel tem-po e'n for - tu - na fer - me - za. Que - sto e dun - que el mie sta - to,

Do - ve be - a - to vi - vo a tut - te l'o - re.

2. Ardo chi crede me d'un dolce focho,
Et vivian d'una vita.
Non sanno eroi entrare in si bel giocho,
Ne anche amor gl'invita.
Cosi infinita forza a el suo valore.

3. Et quando i sono all' alma luce intento
Di mie viva et decora,
Quanto ben puo cadere nel mondo sento
Stender nel petto allora
Ne l'aurora a piu dolce splendore.

4. Et se taluolta fortuna invidiosa
Mie pace turbare crede,
Madonna è per natura si piatosa
Che, come ella la uede,
Subito cede et perde el suo furore.

5. Cosi seruendo li hor viuo in pace
Sanza timor di guerra,
Ne maggior vita o maggior ben mi piace
Ne puo esserne in terra.
Tal nodo serra me col mio signore.

6. Ne piu bella di queste.

Tenor.

Contra.

Bassus.

Ne piu bel - la di que - ste ne piu de - gnia Si truo-va al - cu - na i - de - a,
Ju non ve - de - te che nel ciel su re - gnia. Ve - de - te Ci - the - re - a,

Madre dol - ze d'a - mo - re, Ve - de - te qui Mi - ner -

- ua, El Mar-ti - al fu - -ro - - re, Dom-ma coll'

ua, *Che gl'in-ge - gni con - -ser - - ua, El Mar-ti - al fu - -ro - - re, Dom-ma coll'*

ua, *Che gl'in-ge - gni con - -ser - - ua, Dom-ma coll'*

ua, *El Mar-ti - al fu - -ro - - re, Dom-ma coll'*

A - re - te et col - la Sa-pien - - za, Ve-nu-ti in - sie-me ad a - bi - tar Fio-ren - - za.

A - re - te et col - la Sa- -pien - za, Ve-nu-ti in - sie-me ad a - - bi - tar Fio - ren - za.

A - re - te et col - la Sa-pien - - za, Ve-nu-ti in - sie-me ad a - bi - tar Fio-ren - - za.

A - re - te et col - la Sa - pien - za, Ve-nu-ti in - sie-me ad a - bi - tar Fio - ren - za.

2. Fiorenza, tu sarai la piu famosa
Cipta che uegha el sole;
Di lor presenza sarai gloriosa.
Iu non tuo stato vuole
Crescere et in concordia
Tener donne et mariti
E ciptadini vniti
Terra sanza discordia,
Fara el popol fruire fuor d'ogni usanza
Sano et gagliardo et sempre in abbondanza

3. Minerua saggia ci dara vittoria
Contro animici in guerra,
Fara ti trionphar con somma gloria
Et per mare et per terra
In tutte le buone arte
O di mano o d'ingegnio.
Sola passera el segnio
Felice in ogni parte,
Tochando el cielo colla superba chioma,
Fiorenza, bella figluola di Roma.

4. Ma Vener bella sempre in canti e'n feste,
In balli e'n noze et mostre,
In varie foggie et nuove sopraveste,
In torniamenti et giostre
Fara galante et belle
Tutte donne et donzelle.
Con amorosa vista
. . . .
Terra sempre Fiorenza in canti et riso
Et dirassi Fiorenza el paradiso.

7. Or' e di Maggio.

Or' e di mag - - - - gio che rin - uer - di - sce o - gni her - - - - ba, o - gni her - - ba, che rin - uer - di - sce o - gni her - ba fi - - gluol del re fatt' al - la fi - ne - strel - la, fatt' al - la fi - - ne - strel - - - - la, fatt' al - la fi - - ne - strel - - - la e mi re - guarda e sguard'e mi - - ra qual e la piu bel - - la fatt' al - la fi - ne - strel - - - - - la.

8. Questo mostrarsi adirata.

Tenor.

Bassus.

Questo mostrarsi adirata di fore, donna, non mi dispiace, purch'i stie'n pace poi col vostro core.

Ma, perch'i sono del vostro amore incerto, coglio chi mi consiglio; subito piglio speranza d'amore.

I vi veggho el mio bene e'l mio mal certo, che se move t'un ciglio,

2. Se poi vi uego in atto disdegnosa,
Par che il cor si disfacca:
Et credo allor di non poter far cosa,
Donna, che mai vi piacca;
Cosi s'adiacca et crede a tutte l'ore.
Ma se talor(a) qualche piata mostrassi
Negl' ochi, o diva stella,
No faresti d'amore ardere e sassi?
Piata fa donna bella:
Piata e quella, onde amor nasce et more.

9. Sempre giro piangendo.

Tenor.

Contra.

Sem - pre gi - - - ro pian - gen - - - - - do per a - spre sel - ue for - - - - - te.

10. Un di lieto giamai non hebbi.

2. Fanne tu, Amor, vendetta;
Perchè di me non cura
Anzi talor m'alletta
Cogl' ochi et m'assicura,
Et poi mi stratia et giura,
Che te et me dispreza:
Cotanto male aueza,
Signior l'ai.

3. Ma se pur vuoi che in pace
Ritorni io, Amore, in quella,
De, fa che la tuo face
Arda me insieme et ella.
Po' non temer mi suella
Unquanquo, Amor, da lei,
Et così lieti miei
Giorni farai.

4. Ma lasso, or del mio errore
M' avego et me ne pento,
Che sanza te, Amore,
Assai piu doglia sento;
Allor qualche contento
Sentivo in mezo a lutto,
Hor quello è perso tutto,
Et vivo in guai.

(Lorenzo dei Medici.)

D. Lateinische Gesänge.

1. Quis dabit capiti meo aquam?

Quis da-bit ca-pi-ti me-o a- - - - - quam?

Quis da-bit ca-pi-ti me-o a- - - - quam?

Quis da-bit ca- - pi - ti me - o a- - quam?

Quis da-bit ca-pi-ti me-o a- - - - - - - quam?

Quis o-cu-lis me- - - is fon-tem la-chri-ma-

Quis o-cu-lis me- - - - - - - - is fon - tem la - chri -

Quis o-cu-lis me- - - - - - - is fon - tem la - chri -

Quis o-cu-lis me- - is fon - tem la-chri-ma - rum, *fon - tem la - chri* -

- - - rum da- - - - - - bit, ut no- - - cte fle-

ma- - - - - - rum da- - - - - bit,

ma- - - - rum da- - - - - - bit?

ma- - - rum da-bit, ut · no- - cte fle- - am, ut

- - - - - - am, ut lu-ce fle- - am?

ut lu- - - ce fle- - - - - - am?

lu- - - ce fle- - - - - - - am?

Sic tur - tur ui - du - us *so* - - *let*, sic cy - gnus mo - ri -

Sic tur - tur ui - du - us so - - - - - let, sic cy - gnus mo - ri -

Sic tur - tur ui - du - us so - - - let, sic cy - gnus mo - ri -

Sic tur - tur ui - du - us *so* - - *let*, sic cy - gnus mo - ri -

ens so - - - - - - let, sic lu - *sci* - ni -

ens so - - - - - - - - - - - let, sic lu - *sci* - ni -

ens *so* - - - - - - - *let*.

ens so - - - - - - - - - - - - let, sic lu - *sci* - ni -

a *con* - *que* - - *ri*, con - que - - - - ri. Heu mi - -

a con - - - - - que - ri. Heu mi - ser,

Heu mi - ser, o

a con - que - - - ri. Heu mi - ser, o

- ser, mi - - ser, o do - - - lor, do - - - - lor!

mi - ser, o do - - lor, do - - lor!

do - - lor, do - - lor!

do - - lor, do - - - - lor!

Secunda pars.

Lau-rus im-pe-tu ful - - - - - - - mi - nis il - la il - la

Lau - rus, *lau-rus* im-pe-tu ful - mi - nis il - la *il - la*

Tenor Laurus tacet.

Et re-qui - e-sca-mus in pa - ce, et re-qui -

ia - - cet su - - - - bi - to, lau - - - - - rus

ia - - - - cet su - bi - to, lau - - - - - - -

e - sca-mus in pa - ce, et re-qui - e-sca-mus in pa - ce,

om-ni-um ce - - - le - bris mu -

- - rus om-ni - um ce - le - bris mu - sa - rum cho - - - ris, nym - - -

et re-qui - e-sca-mus in pa - ce, et re-qui -

sa rum cho - - - ris, nym-pha - - rum cho - - - ris, cho - ris.

- - pha - rum cho - - ris. *Lau - rus ia-cet im-pe-tu ful - mi - nis.*

e - sca-mus in pa - ce, et re-qui - e-sca-mus in pa - ce.

Tertia pars.

Sub cu_ius pa_tu_la co_ma et Phe_bi li_
Sub cu_ius pa_tu_la co_ma et Phe_bi li_
Sub cuius patula
Sub cu_ius pa_tu_la co_ma et Phe_bi
Sub cu_ius pa_tu_la co_ma et Phe_bi li_

ra blan_di_us in so_nat et uox blan_
ra blan_di_us *in so_nat* et uox blan_di_
li_ra blan_di_us so_nat,
ra blan_di_us et uox blan_di_us

di_us, nunc mu_ta om_ni_a, *om_ni_a,* nunc
us in_so_nat, nunc mu_ta om_ni_a, *om_ni*
nunc mu_ta om_ni_a, nunc
in so_nat,

sur_da om_ni_a.
a, nunc sur_da om_ni_a.
sur_da om_ni_a.
nunc sur_da om_ni_a, nunc mu_ta om_ni_a.

2. Quis dabit pacem populo timenti?

te ter - - - ris Tu co - mes Phoe - bo co-mes i - bis,

te ter - - ris ra - - - pi - et ue - tu - stas. Tu co-mes Phoe - - bo

ra - pi - et ue - tu - - - stas. co - mes

ra - pi - et ue - - tu - stas. co - mes

i - bis a - stris. An - te na - sce-tur se - - ges in pro - fun - -

co - mes i - bis a - - stris. An - te na - sce-tur se - ges in pro - fun - -

i - bis a - - - - stris. An - te na - sce - tur se - - ges in

i - bis a - - - - stris. An - te na - sce - tur in

do, Uel fre-tum dul - ci re-so-na-bit un - da.

do, Uel fre-tum dul - ci re-so - na-bit un - - da. An - te dis - - ce - det gla-

pro - fun - do. An - te dis - ce-det gla - ci - a - lis

pro - fun - do. An - te dis - ce - det gla - ci - a -

Si - - dus et pon-to ue - ti - to fru - e - tur.

- ci - a - lis ur - se et pon-to ue - ti - to fru-e - - tur.

ur - se et pon-to ue - ti - to fru - e - tur.

- lis ur - se et pon-to ue - ti - to fru - e - tur.

Secunda pars.

Quam tu-as laudes po-pu-li qui-e - - - scant,
Quam tu-as lau-des po-pu-li qui-e - - - - scant,
Quam tu-as lau- - des po - - pu-li
Quam tu - as lau-des po - pu-li

Di - ue pax or-bis me-di - ce, qui no - stros Ca - sus in ter - ris
Di - ue pax or-bis me-di-ce, qui no - stros Ca - sus in ter - ris
qui-e - - scant, me - di - ce, qui no - stros *Ca - sus in ter - ris*
qui - e - - - - scant, Ca - sus in ter - ris

mi-se-ra-tus o - - - - lim? Ma - xi - ma Phoe -
mi-se-ra-tus o - lim, *o* - - *lim?* Ma - xi - ma Phoe -
mi - se - ra - tus o - - lim? Ma - xi - ma Phoe -
mi - se - ra - tus o - - - - - - - lim? Ma - xi - ma Phoe -

bi so-bo-les, ex al - to Red-de, Lau-
bi so - - bo-les, ex al - to ex al - - - - - to
bi so - bo-les, ex al - to Red-de, Lau-
bi so - bo-les, ex al - to, ex al - to

ren - - - - ti, red-de, Lau-ren-ti,

Red-de, Lau-ren - - - - ti, red-de, Lau-ren-ti,

ren - - - - ti, red - de, Lau-ren - ti, red-de, Lau - ren

Red-de, Lau-ren - - - - ti, red - de, Lau-ren - ti, red - de, Lau-ren -

red-de, Lau - ren - - - - ti. Ci - ta mors ex or - - -

red - de, Lau-ren - ti, *Lau-ren - ti.* Ci - ta mors ex or - be Quam tu - lit

ti, red - de, Lau-ren - ti. Ci - ta mors ex or - be Quam tu-lit se -

ti, red - de, Lau-ren - ti. Ci - ta mors ex or - be Quam tu - lit

be Mi - se - ri pre - - ca - - - mur Un -

se - cum. Mi - se - ri pre - ca - mur Un - di - que pa - - - cem,

cum. Mi - se - - ri pre - ca - - - mur Un -

se - cum. Mi - se - ri pre - ca - mur Un -

di - que pa - - - - cem. A - - - - - - men.

un di - que pa - cem. A - - men.

di - que pa - cem. A - - - - - - - men.

di - que pa - - cem. A - - - - - - - - men.

3. Imperii proceres.

Im - pe-ri - i pro-ce - res, Ro - ma-ni glo - ri - a re - - - gni, vos

Im - pe-ri - i pro-ce - res, Ro - ma-ni glo-ri-a re - - - gni, vos

Im - pe-ri - i pro-ce - res, Ro - ma-ni glo - ri-a re - - gni, vos

Im - pe-ri - i pro-ce - res, *Ro-ma-ni glo - ri - a re - - gni, vos*

e - le - cto - - res et om - nes pon-ti-fi - ces to - - tus - que si-mul ec-cle-sia-sti -

e - le - cto - - res et om - nes pon-ti-fi - ces to - - tus - que si-mul ec-cle-sia-sti -

e - le - cto - - res, vos ar - chi-e - pi-sco - pi to - - tus si-mul ec - cle-si - a-sti -

e - le - cto - - res, vos ar-chi-e - pi-sco-pi to - - tus si-mul ec-cle-si-a-sti -

cus or - - - - - do ar - mo - rum-que du - ces, vos lau-de gra-ui po-ten -

cus or - - - - - do ar - mo - rum-que du - ces, vos lau-de gra-ui po-ten -

cus or - - - - - do ar - mo - rum-que du - ces, vos lau-de gra-ui - que po-ten -

cus or - - - - - do ar - mo-rum-que du - ces, vos lau-de gra-ui - que po-ten -

tes, co - mes no-bi - les, seu po - pu - li, im -

tes, marchi-e quis-quis ad - es, et ba - ro, ur-bis re - ctor seu po-pu - li, im -

tes, co - - mes no-bi - les, seu po - pu - li, im -

tes, marchi-e quis-quis ad - es, et ba - ro, ur - bis re - ctor *seu po - - pu - li, im -*

pe-ri-o quem fe-de-ra iun - gunt: con - su - li - te, con-su - - li -

pe-ri-o quem fe - de-ra iun - gunt, iun - - gunt: con - su - li - te, con -

pe-ri-o quem fe - de-ra iun - - - - - - - gunt: con - su - li

pe-ri-o quem fe - de-ra iun - gunt, quem fe-de-ra iun - gunt: con -

te, con - su - li - te in me - - - - di - um, con - su - li -

su - - li - te, con - su - - li - te, con-su-li - te in me - dium, con - su - li -

te, con - su - li - te in me - - - - - - di - um, con - su - li -

su - li - te, con - su - li - te, con-su-li - te in me-di - um, con - su - li -

te, con-su-li-te in me - dium. In re-bus suc-cur-ri - te fes - - - sis, ec - cle-si -

te, con-su-li-te in me-di-um. In re-bus suc-cur-ri-te fes - - - sis, ec - cle-si -

te, con-su-li-te in me-di-um. In re-bus suc-cur-ri - te fes - - - sis, ec - cle-si -

te, con-su-li-te in me-di-um. In re-bus suc-cur-ri - te fes - - - sis, ec - cle-si -

am ful - ci - te sa - cram, con - cor - di - a nos san - cto strin - gat vin - cu -

am ful - ci - te sa - cram, con - cor - di - a nos san - cto strin - gat vin - cu -

am ful - ci - te sa - cram, con - cor - - dia nos san - cto strin - gat vin - cu -

am ful - ci - te sa - cram, con - cor - di - a nos san - cto strin - gat vin - cu -

lo pro-pri-is et re-bus ad - e - ste, pro-pri -

lo pro-pri-is et re - bus ad - e - ste, pro-pri - is et re - bus ad - - e - - ste!

lo pro-pri-is et re - bus ad - e - ste,

lo pro-pri-is et re - bus ad - e - ste, pro-pri-is et re-bus ad - e - - - ste!

105 110

is et re - bus ad - e - - - - ste! Au - scul - ta - - te, au - scul -

Au - scul - ta - - te, au - scul -

pro - pri - is et re - bus ad - e - - - ste! Au - scul - ta - - te, au - scul -

Au - scul - ta - - te, au - scul -

115

ta - te pi - - o Ma - xi - mi - li -

ta - te pi - - o psal -

ta - te pi - - o Ma - xi - mi - li -

ta - te pi - - o Ma - xi - mi - li -

120 125

a - - no psal - li - te! Ac - - ce - das, fa - - - - uor

- - - - li - te! Ac - - ce - - das, fa - -

a - - no psal - li - te! fa - - - - uor

a - - no psal - li - te! Ac - - ce - - das, fa - - - -

130 135

o - - - - pti - me. Ju - be, qui

- - - uor o - - - pti - me. Ju - be, qui

o - - - pti - me. Ju - be, qui

- - - uor o - - - - - - pti - me. Ju - be, qui

140

pa - ter es pa - - - trum; da, de -

es pa - ter pa - trum, pel - las fre - - mo - - - res re - bel - les; da, de -

es pa - ter pa - trum; da, de -

es pa - ter pa - trum, pel - las fre - mo - res re - bel - les; da, de -

us, da, de - us, da, de - us, im - pe - ri - i iu - stis ca - dat e - mu - lus

us, da, de - us, da, de - us, im-pe-ri - i iu - stis ca - dat e -

us, da, de - us, da, de - us, im-pe-ri - i iu - stis ca - dat e - mu - lus

us, da, de - us, da, de - us, im - pe - ri - i iu - stis ca - dat e - mu - lus

ar - - mis! hinc ti - bi de - uo - tas red - da - - mus

mu - lus ar - mis! hinc ti - bi de - uo - tas red - da - - mus

ar - - mis!

ar - - mis!

car - mi - ne gra - tes at - que tu - as lau - des ce - le - - bret Ger - ma - ni - a vi - tus(?)

car - mi - ne gra - tes at - que tu - as lau - des ce - le - - bret Ger - ma - ni - a vi - - -

car - mi - ne gra - tes at - que tu - as lau - des ce - - - le - bret Ger - ma - ni - a

car - mi - ne gra - tes at - que tu - as lau - des ce - le - - bret Ger - ma - ni - a vi

A - - - - - - - - - - - - - - - - - -

ctus (?) A - - - - - - - - - - - - - - -

vi - - - ctus (?) A - - - - - - - - - - - - -

- - - ctus (?) A - - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - men.

- - - - - - - - - - - - - - - men.

- - - - - - - - - - - - - - - men.

- - - - - - - - - - - - - - - men.

4. Sancti spiritus assit nobis gratia.

fe - lix-que te - - - - - - net im - pe-ri - i re - bus. Pi - e con - su-le re -

fe - lix-que te - net, te - - - - net im - pe-ri - i re - bus. Pi - e con-su - le re -

fe - lix-que te - - - - - net im-pe-ri - i re - bus. Pi - e con - su - - le

fe - lix-que te - - - - net im-pe-ri - i re - bus. Pi - e con-su - le,

- - - ctor, pi - e con - su - le re - - - ctor, ut ce - lo pa-cem di - - -

- - - ctor, pi - e con - su - le re - - - ctor, ut ce - lo pa-cem di - ctas.

re - - ctor, pi - e con - su - le re - - - ctor, ut ce - lo pa-cem di - ctas.

pi - e con - su - le re - - - ctor, ut ce - lo pa-cem di - ctas.

ctas. Au-spi - ce te ce - sar com - po - - -

Au-spi - ce te ce - sar com - po -

Au-spi - ce te ce - sar com - po - - -

Au-spi - ce te ce - sar com - po -

nat Ma - xi-mi - li - a - - - - nus, Ma - xi-mi - li - a - - - - nus.

nat Ma - xi-mi - li - a - - - nus, Ma - xi-mi - li - a - - - nus.

nat Ma - xi - mi - li - a - - - nus, Ma - xi-mi - li - a - - - - nus.

nat Ma - xi-mi - li - a - - nus, Ma - xi-mi - li - a - - - - - nus.

5. Substinuimus pacem.

En l'ombre dung buisso net
Sub-sti-nu - i - - mus pa - cem

ue - - - ni - mus. Do - mi - ne, quae - - si - ui - mus bo - - - - - -

A
Substi-nu - i - mus pa - cem et non in-

Una musque
Sub-sti-nu - i-mus pa - - - cem et

non in-ue - - ni - mus. Quae-si-ui - mus bo - - -

Sustinimus parate
Sub-sti-nu - i - mus pa - - cem, *sub-sti - nu - i-mus pa - cem,* non in-

ue - - - ni - mus. Do-mi - ne, quae-si-ui-mus bo-na et ec - - ce tur -

Do - - - - - - mi - ne,

et ec-ce tur - - ba - ti - o. Non in per - pe - -

- - na et ec - - ce tur-ba-ti-o. Non in per-pe - tu-um

na Co - gno-ui - mus pec-ca - ta no - stra non

ba - - ti-o. Co - - gno-uimus pec-ca - - - - - - ta no - - stra, non

- tu - um de - - us is - - - - ra - el,

i - ra-scaris no - - - bis, de - us *is - ra - el,* is - - ra - el, qui ce-

in per-pe-tu - um i - ra - sca - ris no - bis, de - - us is - - ra - el, qui ce-

in per-pe-tu - um i - ra - sca - ris no - bis, de - us is - - - - - - ra - el, qui ce-

qui ce - lo - - - - rum et a - bys - - sos tu-e -

lo - - - - rum con - - - - ti-nes thro - - - - nos et a-bys - sos in-tu-

lo - - - - rum con - ti - nes thro - - nos.

lo - - - - - rum con - ti - nes thro - nos.

- - - ris: mon - tes pon - - - - - de - ras,

e - - ris. Domine, rex re - - - - gum, ter - -

Domine, rex re - - - gum, ter-ram pal -

Domine, rex re - - - - gum, mon - - tes pon - - de - ras, ter-ram pal -

Ex - au-di nos, de - us, in ge - - mi-

- ram pal - mo con - clu - - - - dis. Ex-audi nos, de - - - -

mo con-clu - - - dis. Ex-audi nos, de - - - us,

mo con - clu - - - dis. Ex-audi nos, de - - - - us, in

- - - - ti - bus no - - - - - - - - stris.

- - - - - - us, in gemi - ti - bus no - - - - - - - - stris.

in gemi-ti - bus no - - - - - - - - - stris.

ge - mi - ti - bus no - - - - - - - - - stris.

E. Instrumentalsätze.

1. Ach hertzigs K.

2. Ain frelich wesen.

3. Amis des que.

Tenor.

Contra.

4. A Fortune contrent.

Tenor.

Contra.

5. An buos.

6. Coment poit auoir yoye.

Tenor.

Bassus.

7. Corri fortuna.

Contra.

Tenor.

Contra.

8. Der welte fundt.

5

10

1.

15 2.

20

25

9. Die prunlein, die da vliessen.

10. Digau alez donzelles.

Tenor.

Bassus.

11. Et ie boi d'autant.

Contra.

Tenor.

Bassus.

12. Et qui le dira.

Altus.
Tenor.
Bassus.

13. Fortuna, Bruder Conrat.

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassa vox.

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55

14. Fortuna desperata.

15. Helas, que deuera mon cuer.

Discantus.

Tenor.

Contra.

16. Helogierons nous.

Altus.
Tenor.
Bassus.

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50

17. J'ay pris amours.

Contra.

Tenor.

Bassus.

40 45

50 55

18. J'ay pris amours.

Contra.

Tenor.

Contra.

5

10 15

20

25

30

35

40

45

50

19. Je suys malcontent.

Tenor.

Contra.

20. In meinem sinn I.

Discantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

21. In meinem sinn II.

Discantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

22. Insprugk ich muss dich lassen.

Discantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

23. La la hő hő.

5

10

15

20

25

30

35

40 45

50 55

60 65

70 75

24. La Martinella.

Tenor.

Contra.

25. La mi la sol.

Contra.

Tenor.

Bassus.

20 25

30 35

40 45

50 55

60 65

Secunda pars.

26. La morra.

Discantus.

Tenor.

Contra. (Bassus.)

35

40

45

50

55

60

27. Las rauschen.

28. L'ombre.

10 15

20 25

30 35

40

Secunda pars.

5 10

15 20

25 30

29. Maudit soyt.

5

10 15 20 25 30 35 40 45 50

30. Mon père m'a doné mari.

Contra.
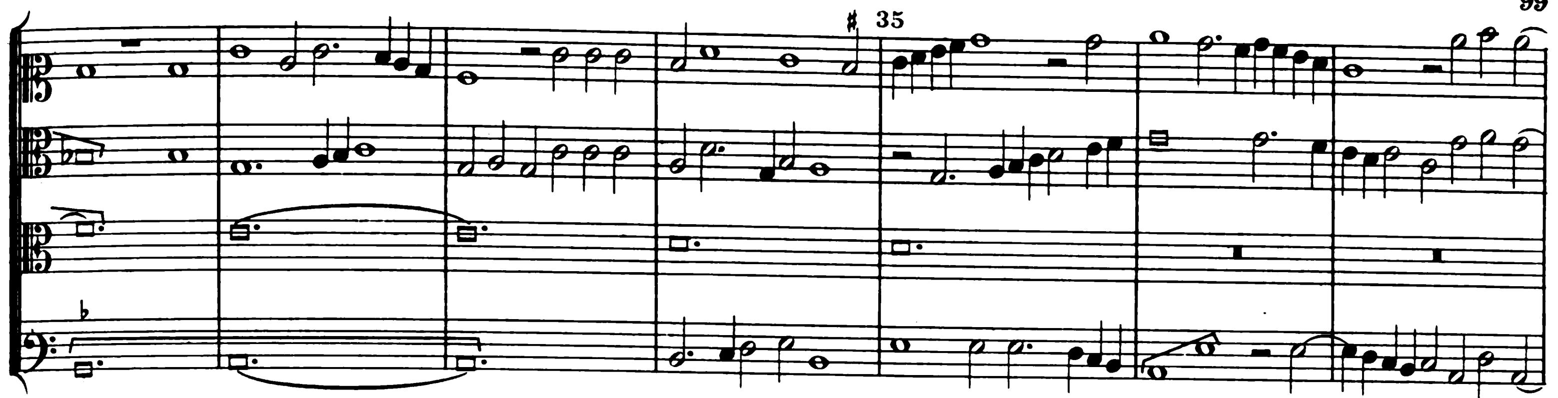
Tenor.

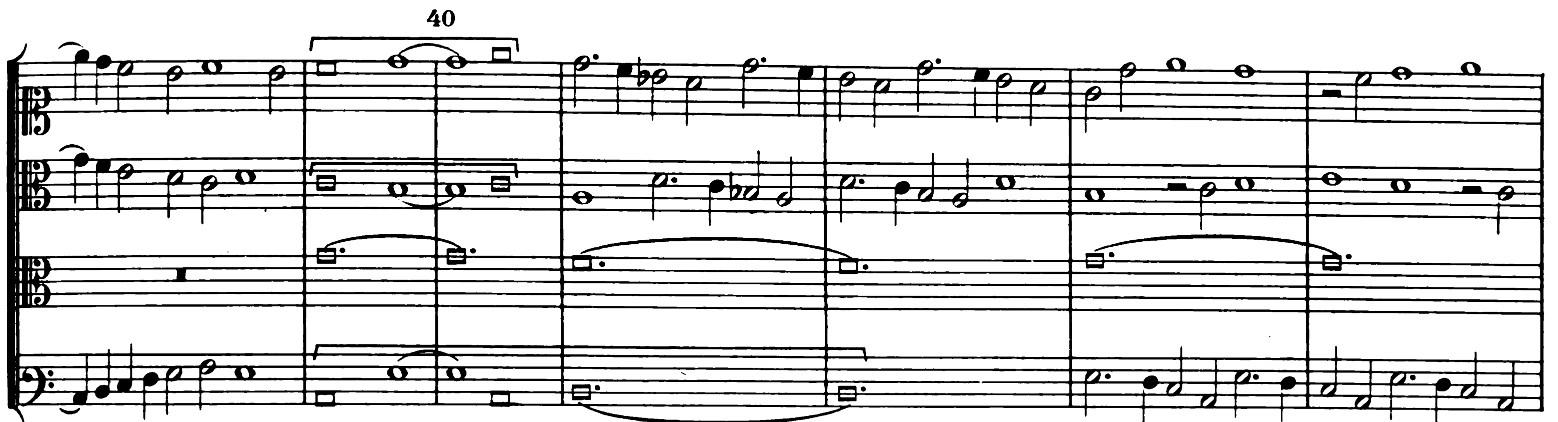
Contra.
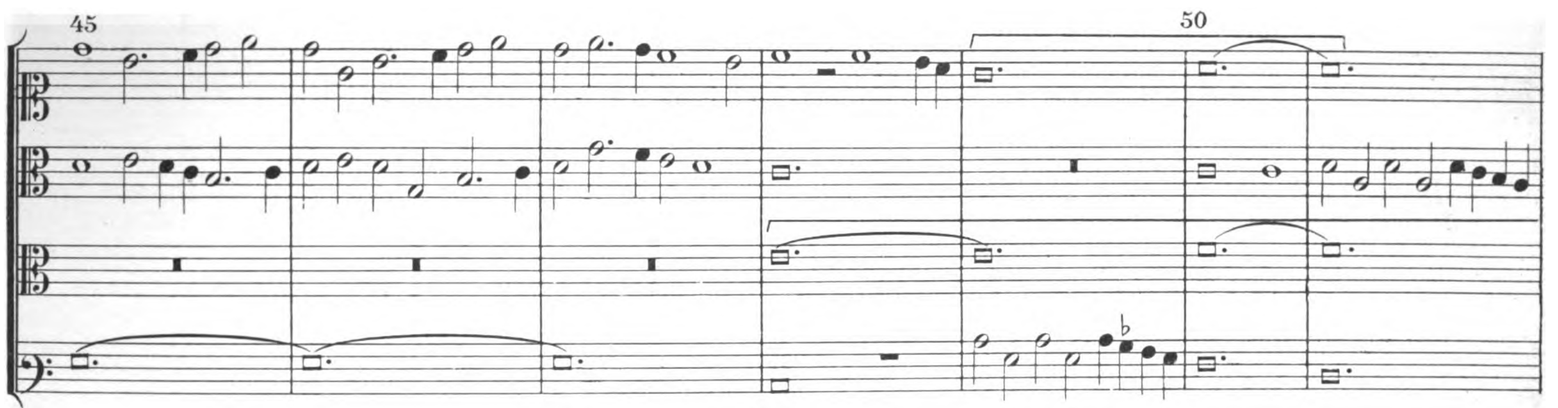
31. O venus bant.
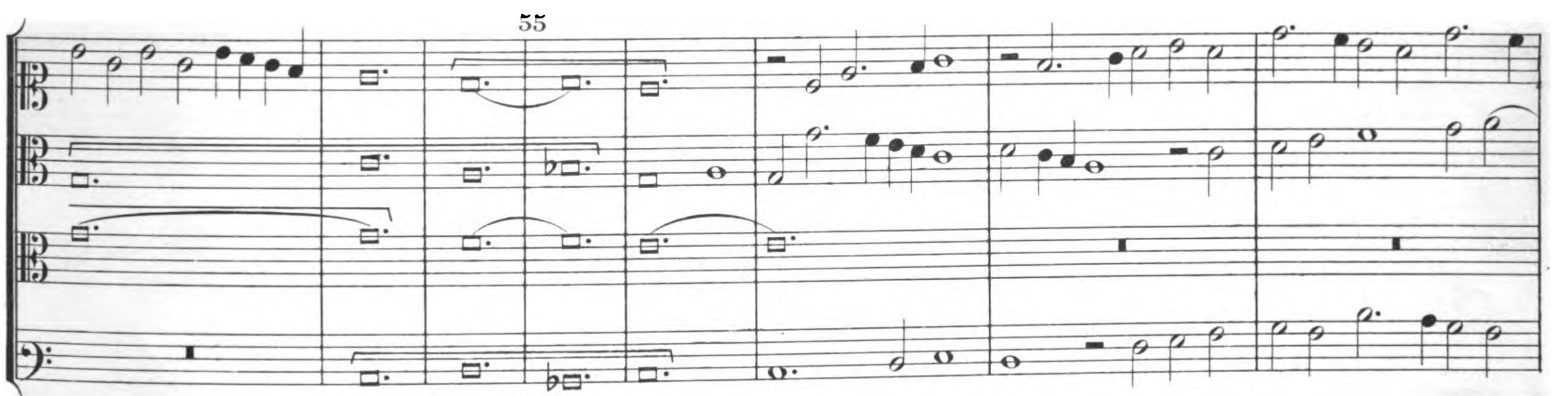
5 10 15 20 25 30 35 40
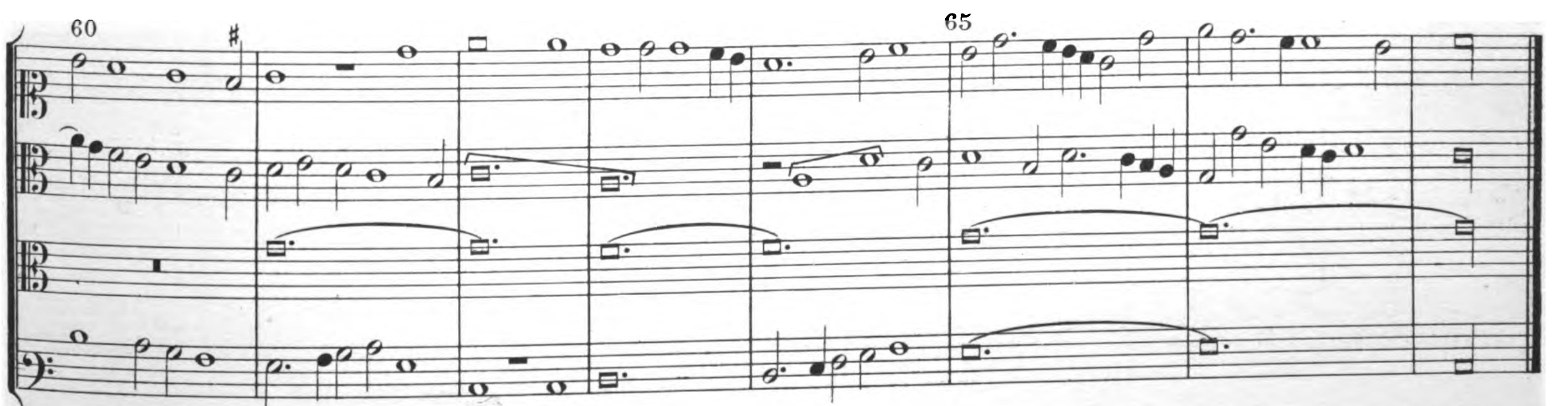
32. Palle, palle.


35


40
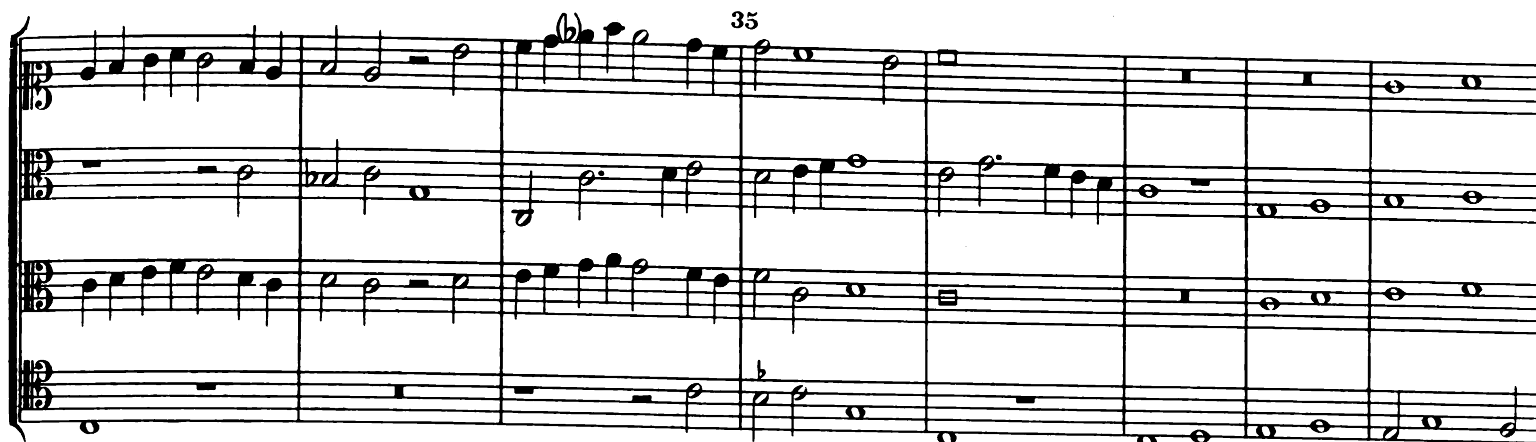

45
50
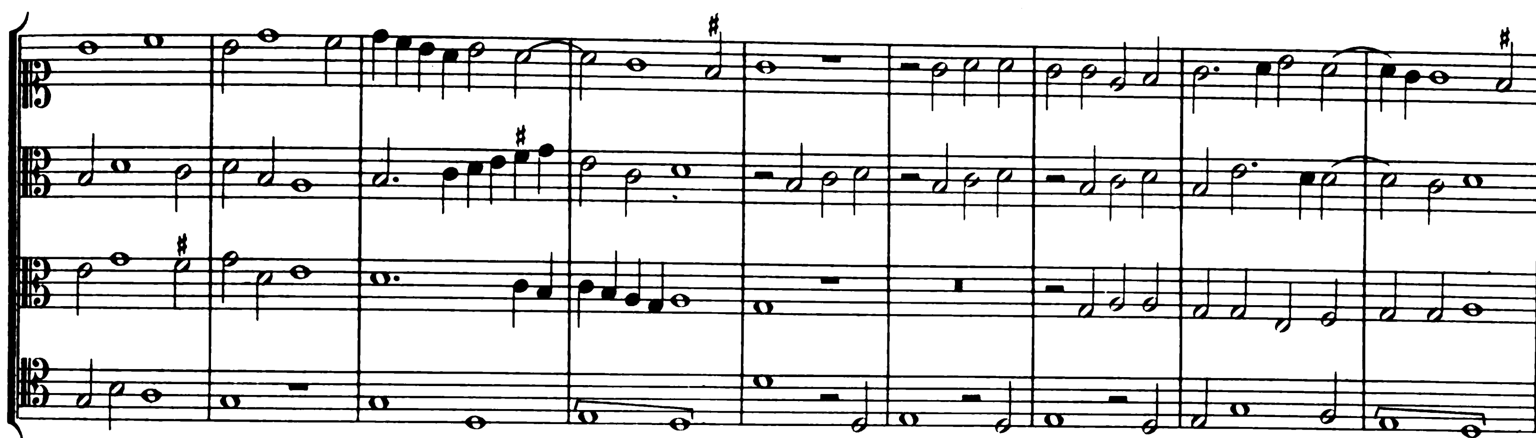

55
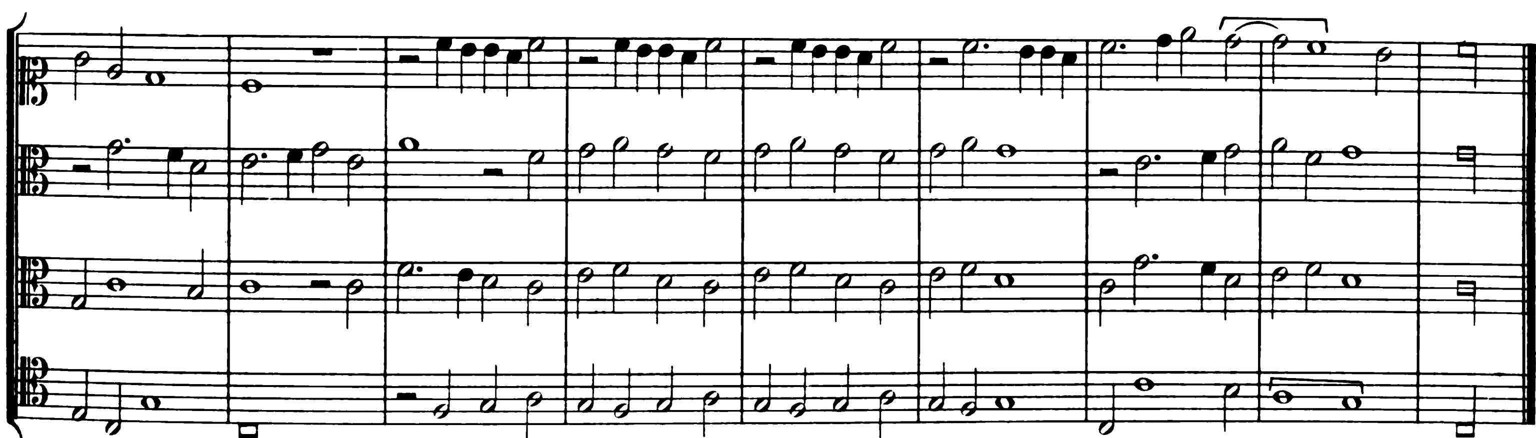

60
65

33. (P)Ar ung chies do cure.

Altus.
Tenor.
Bassus.







34. Par ung iour de matinee.

5

Par ung iour de ma-ti - nee

Contra.

Par ung iour

Tenor.

Par ung iour

Bassus.

Par ung iour

10 15

20 25

30 35

40 45

35. Pour vous plaisiers.

(Altus)

Tenor.

Bassus.

36. Si dormiero.

60 (♯) (♯) 65 ♯

70 ♯ 75 (♯) (♯) ♯

80 85

90 95

100 105

110 ♯

37. Suesser Vatter.

38. Tart ara.

25

30

35

40

39. Tmeiskin uas iunch.

Altus.

Tenor.

Bassus.

40. Wolauff, gut gsell von hinnen.

Discantus.

Tenor.

Bassa vox.

41. Zart liepste frucht.

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassa vox.

42.

Tenor.

Contra.

43.

44.

25 30

35 40

45 50

55

45. Carmen.

5

10 15

20 25

30 35

40 45

46. Exemplum.

5

10

47. Carmen.

48.

Tenor.

Contra.

49.

20 25

30 35 (♯)

40

50. Carmen.

5 10

15 20

25 30

51.

52.

(?)

60 65

53.

5 10

Contra.

Tenor.

Bassus primus.

Bassus secundus.

15 20

25 30

54.

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60

(b)

55.
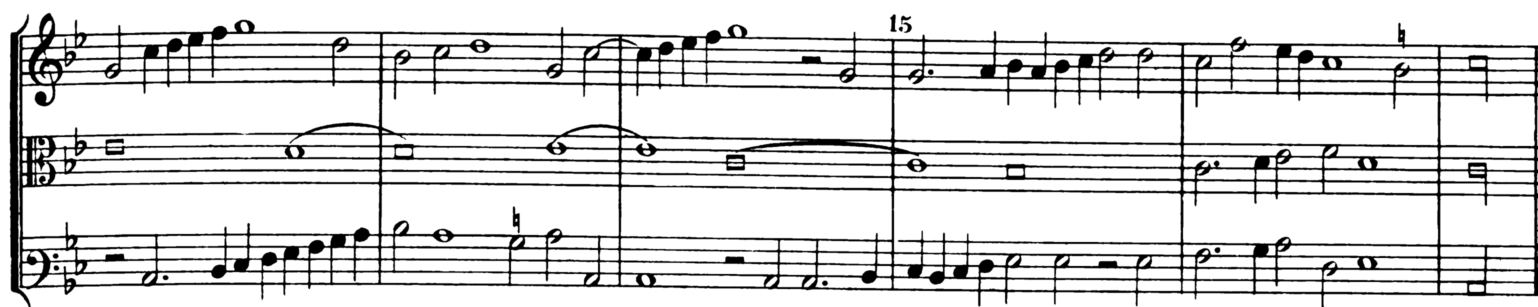
Contra.

Tenor.
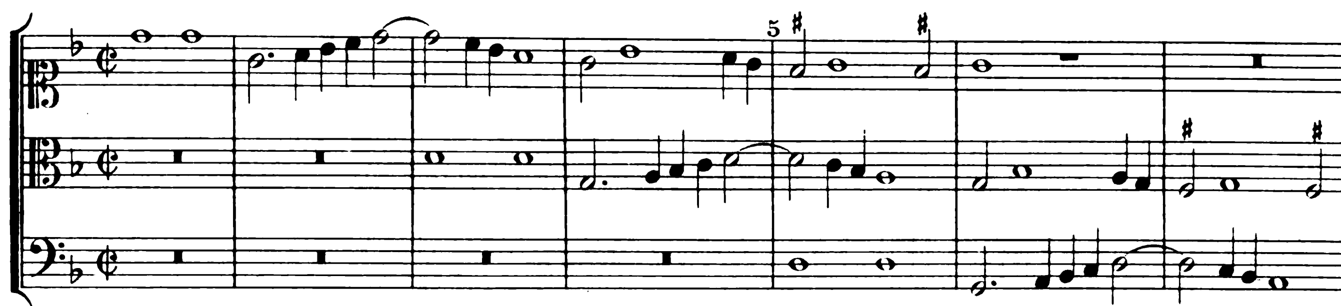
Bassus.
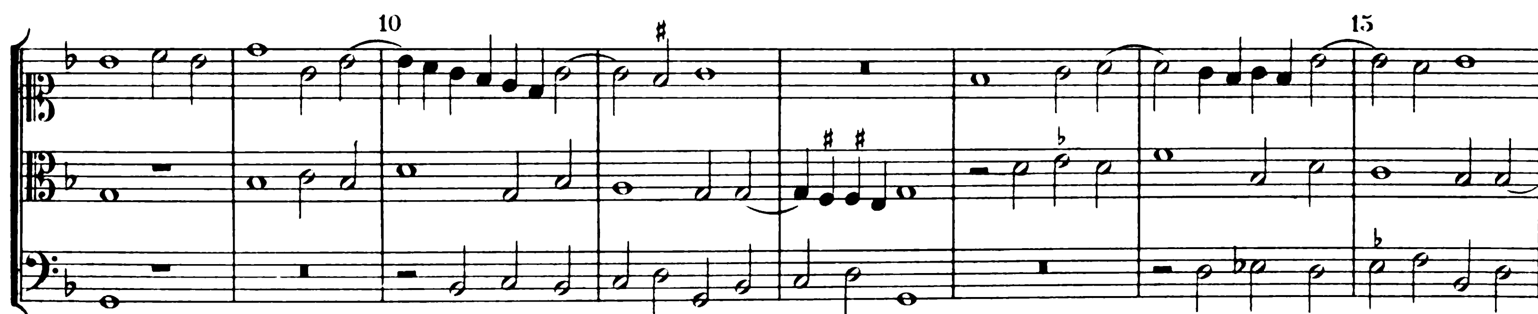
56. Carmen.
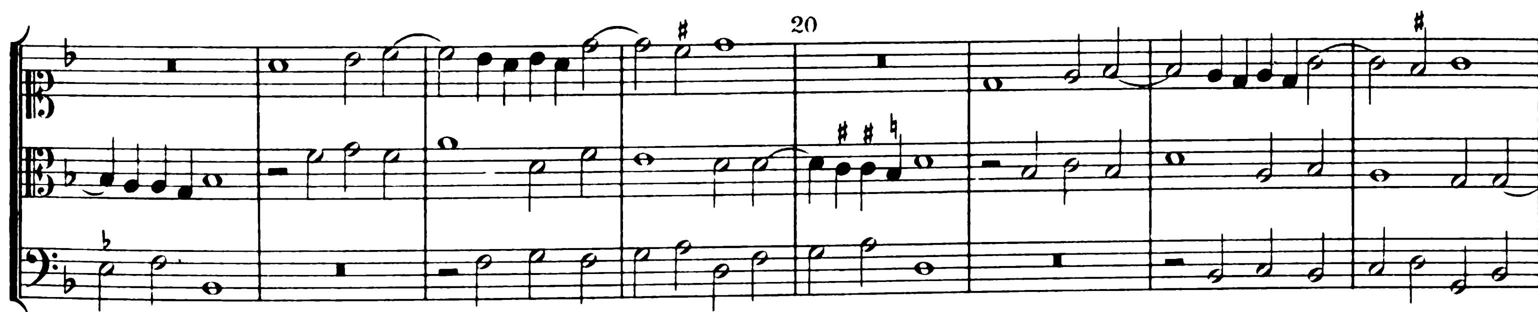
57.
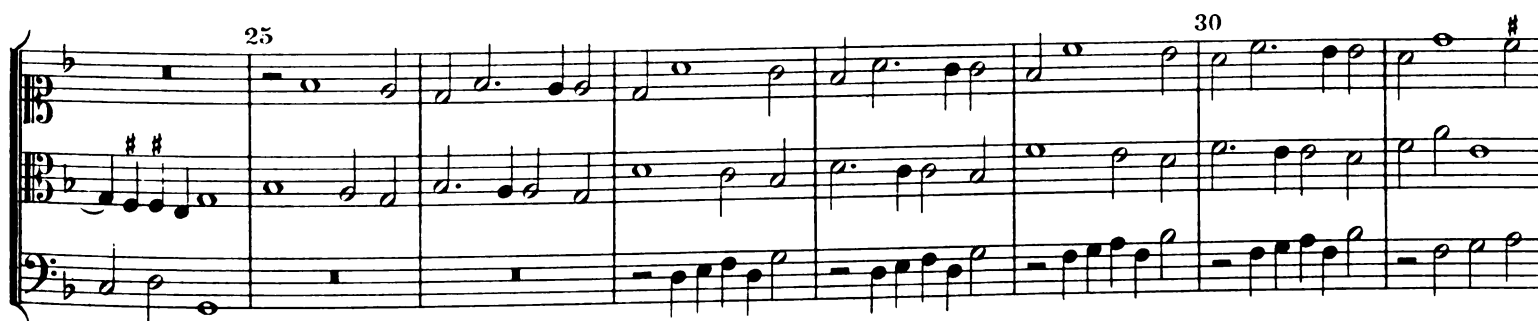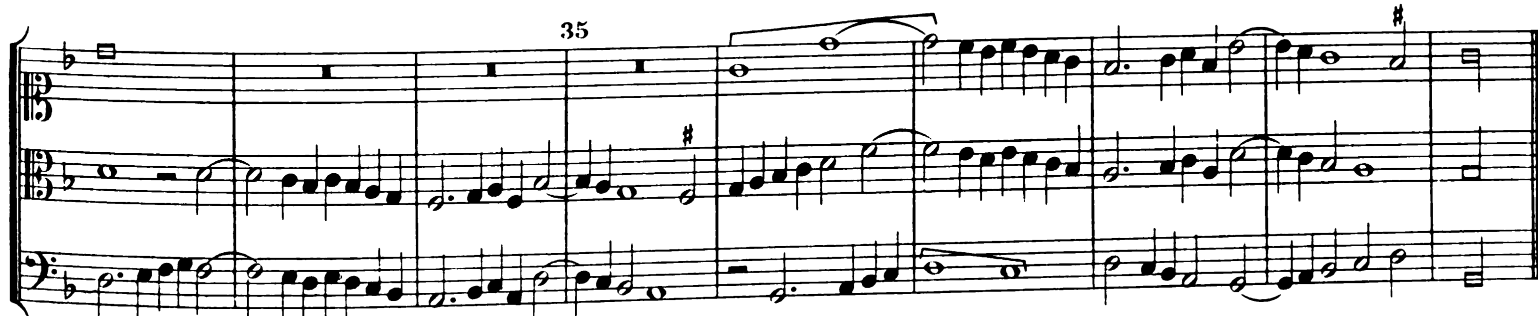


58.











F. Zweifelhafte Kompositionen.

1. Die brünlein, die da fliessen.

2ª Kein ding auff erd.

2. Bedenck, wie dir mein junges hertz
mit rechter trew ist vnterthan.
Ker dich, schönss lieb, herwiderwertz,
ehe ich werd aller freuden on.
Wann mich kein zeit on dich erfreut
ferr nach vnd weit, biss thus erkenst.
Hilff, glück, das ich bleib ewigklich
dein vnuerkert biss an mein end.

3. Richt dich darnach vnd zweiffel nicht,
ich will von dir nit scheyden ab.
Schaff das mein krancks hertz nit zerbrich,
ich bleib der dein biss in mein grab.
Dasselb ermiss, mein nit vergiss.
Du bist auch gwiss, das ich nit wend
gantz fromm vnd frey, sey wo ich sey,
dein vnuerkert biss an mein end.

2b Kain dinng auf erd.

2. Bedennkh, wie dier mein furiges hertz
mit rechter trew ist vnndterthan!
Kher dich, schons lieb, herwiderwertz,
ee ich werd aller frewden an!
Wann mich khain zeitt an dich erfrewdt
verr nach vnnd weit, pis tus erkhenndt.
Hillf glükh, das ich pleib ewigklich
dein vnuerkhert pis auf mein enndt!

3. Richt dich darnach vnnd zweifel nicht,
ich will von dier nit schaiden ab.
Schaf das mein krannkhes hertz nit zerpricht,
wan ich pleib dein pis in mein grab.
Dasselb ermiss, mein nit vergiss;
dw pist auch gwiss, das ich nit wenndt
gantz frum vnnd frey, sey wo ich sey,
dein vnuerkhert pis auf mein enndt.

3. Vergangen ist mir glück vnd heyl.

Ver - gan - gen ist mir glück vnd heyl vnd
Ver - gan - gen ist mir glück vnd heyl vnd al - le freud uff
Ver - gan - gen ist mir glück vnd heyl vnd
Ver - gan - gen ist mir glück vnd heyl vnd al - - le

al - - le freud uff er - - - den. El - lend bin ich
er - - - - - den, uff er - den. El - lend bin ich
al - - le freud uff er - - - den. El - - -
freud uff er - - - - - - den. El -

ver - las - - - - - - - sen gar, nit mag mir bös - sers
ver - las - - sen gar, nit mag mir bös - sers wer - - - -
lend bin ich ver - las - - sen gar, nit mag mir bös - sers
- lend bin ich ver - las - sen gar, mir mag nit bös - sers wer -

wer - - - - den. Bis in den todt lid ich gros-
den, wer - - - den. Bis in den todt lid ich
wer - - - - den. Bis in den todt lid ich gros-
- - - - den. Bis in den todt lid grosse

30

- - se not. Wann ich da - - ran thun syn - - - - - -

gros - se not. Wann ich da - - ran thun syn -

- - - se not. Wann ich da - - ran thun syn -

not. Wann ich da - - - - - ran thun syn - -

35 40

nen, so bschicht mir ach. O we der sach! Mues ich michs

nen, so bschicht mir ach. O we der sach! Mues ich michs

nen, so bschicht mir ach. O we der sach!

nen, so bschicht mir ach. O we der sach!

45

glücks ver - zi - - - hen, gros leid

glücks ver - zi - - - - hen, gros leid

Mues ich michs glücks ver - zi - - hen,

Mues ich michs glücks ver - zi - - - - hen, ver - zi - - -

50

würt mir be - sche - - hen, be - sche - hen.

würt mir be - sche - - hen, be - sche - - hen.

gros leid würt mir be - sche - - hen.

hen, gros leid würt mir be - sche - - - hen, be - sche - - hen.

2. Erbarmen thun ich mich so hart,
wan ich daran thun sinnen;
ich sitz offt bi gueter gsellschafft
am tisch vnd denkh gar wyt von hinnen.
Das schaft alleyn das unglückh mein;
ein jeder ze Ritter an mir will werden,
sorgt mächer für mich. Lugt er für sich,
het selber mit im zeschaffen,
dan mein geheften nachzugaffen.

3. Darumb umb hillf ich rief, mein hochster Gott.
Erhör mein sentlichs klagen,
ach Glückh, vnd send mir die bottschaft schier!
Ich muss sunst vor leydt verzagen.
Mein trurigs hertz das lidt grossen schmertz,
wie soll ichs schier vberwinden,
es dunckht mich schier, die welt mit mir
well zanckhen vmb das Glückhe.
Das spür ich oft vnd dickhe.

Secunda pars.

Be - clag dich nit so her - - tzig - klich! Din vind mues zschan-den wer- - -
Be - clag dich nit so her - - tzig - klich! Din vind mues zschan- -den wer- -
Be - clag dich nit so her - - tzig - klich! Din vind mues zschan-den wer- - -
Be - clag dich nit so her - tzig - klich! Din vind mues zschan- -den wer- -

den, vff glou - ben ich dir das ver- - sprich. Wo er kumbt hin vff
den, vff glouben ich dir das ver-sprich. Wo er hin kumbt vff er- - -
den, vff glou - ben ich dir das ver - sprich. Wo er kumbt hin vff er-
- -den, vff glou - ben ich dir das ver - sprich. Wo er hin kumbt vff

er - den, er ist verschreyt so wit vnd breyt mit si - - -ner gsell- -
- - den, er ist ver- - schreyt so wit vnd breyt mit si-ner gsell - schaft
- - den, er ist ver - schreyt so wit vnd breyt mit si - ner gsell-schaft
er - - den, er ist ver-schreyt, *er ist ver- schreyt* so wit vnd breyt mit si-ner gsell - schaft

schaft al - - - - - len, mues- sent die grünt zer- - fal - len, zer- fal - - len.
al - - - len, mues-sent die grünt zer - fal - - - - len, zer-fal - - len.
al - - - len, muessent die grünt zer - fal - - len.
al - - - len, muessent die grünt zer - fal - - - len, zer - fal - - - len.

2. Drum biss getrost inn Eewigkeit!
Din glaub wurt dich behalten.
Es gillt alls glich, was man doch seyt,
das Glückh soll fürter walten
wie noch bis här. Redt ich für war,
hats dich noch nie verlassen.
Des dannckh Gott vber dmassen!

3. Man sicht ietz wol, wa es uss gadt.
Falsch redenn sindt zergangen,
das Glückh ietz gwaltig oben stat.
Darum soll niemandts verlangenn,
es werdt geschent all, die einwendt
Vnnglückh bringen mit schmertzen;
das wunst S. B. von hertzen.

4. Pouer me mischin dolente.

Po - uer me mi-schin do - len - te, po - uer me mi - schin do -

Altus. Po-uer me mi - schin do - len-te, po - uer me mi - schin do-

Tenor. Po - uer me mi-schin do - len - te, po - - uer me mi - schin do -

Bassus. Po - uer me mi-schin do - len - te, po - - uer me mi - schin do -

len - te Che per trop - - po a-ma - re al - - trui Non so piu quel che gia

len - te Che per trop - po a - - ma - - re al - trui Non so piu quel che gia

len - te Che per trop - po a - ma-re al - - trui Non so piu quel che gia

len - te Che per trop - - po a-ma - - re al - trui Non so piu quel che gia

fu - i, quel che gia fu - i Et gran do - - glia el mio cor sen - te.

fu - i, quel che gia fu - i Et gran do - glia, gran do-glia el mio cor sen - te.

fu - i, quel che gia fu - i Et gran do - - glia el mio cor sen - te.

fu - i, quel che gia fu - i Et gran do - - - glia el mio cor sen - te.

5. Se io te o dato l'anima e'l core.

Altus.

Tenor.

Bassus.

6.

(?)

7. Fortuna desperata in mi.

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60

G. Heinrich Isaac in der Hausmusik.

1. Adiu mes amors.

2. Ain Frewlich wesen.
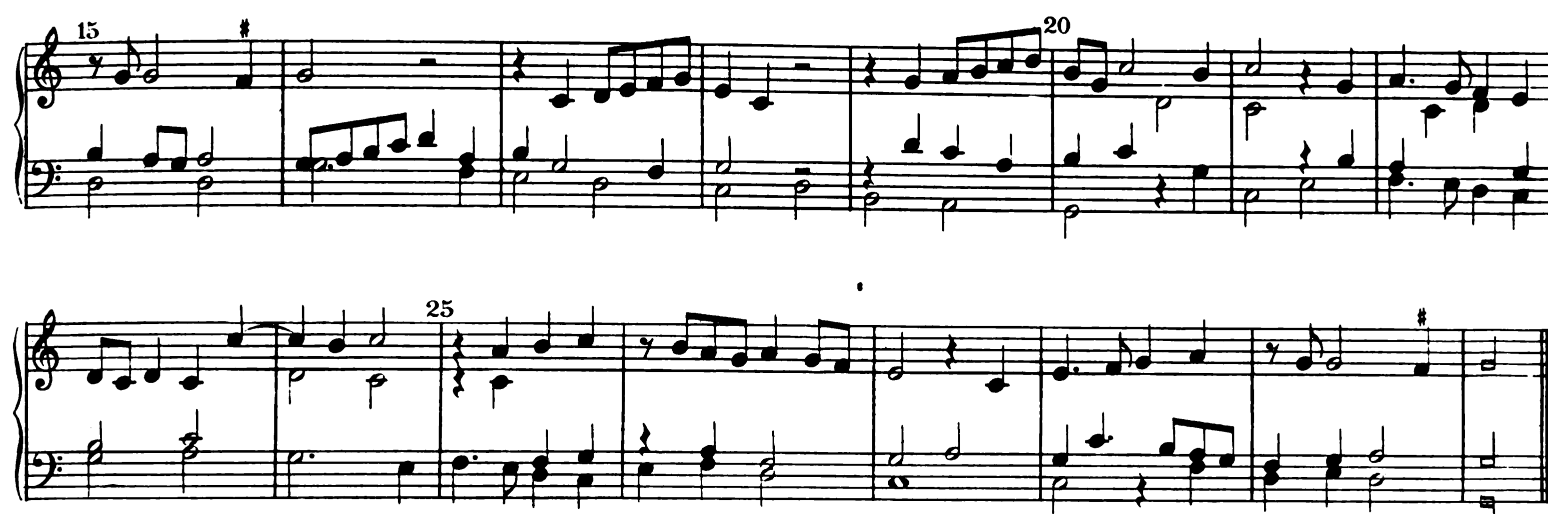
5 10 15 20 25 30 35 40 45

(♯)

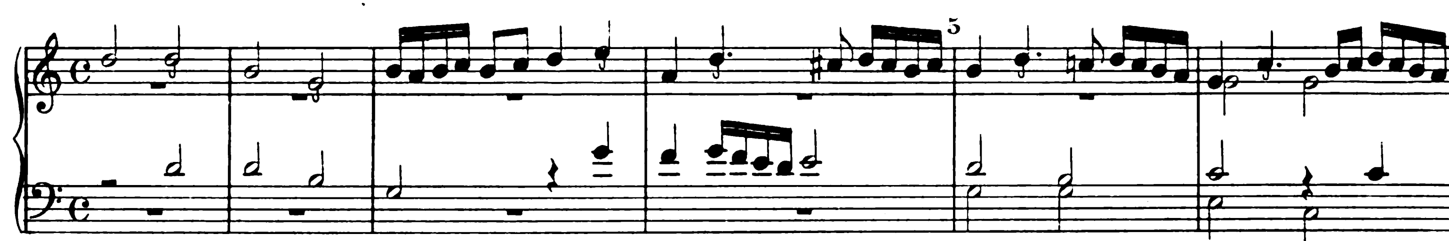
3. D(ecem) P(recepta.)
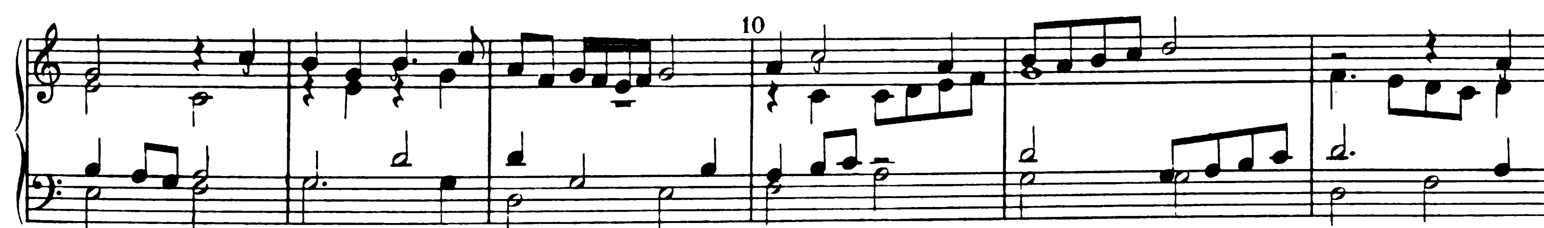
T(rium) in sol non colloratum.
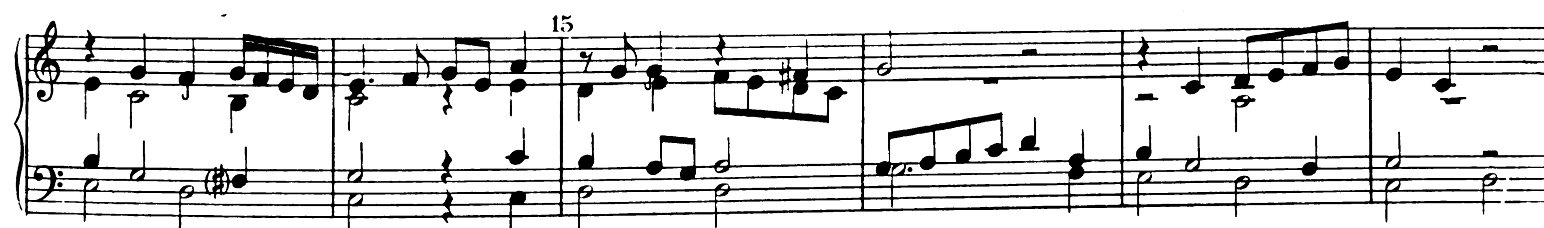
5 10
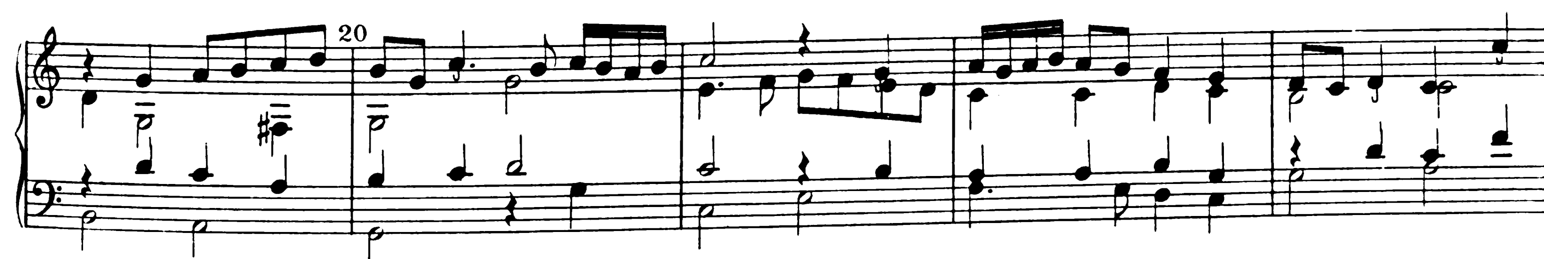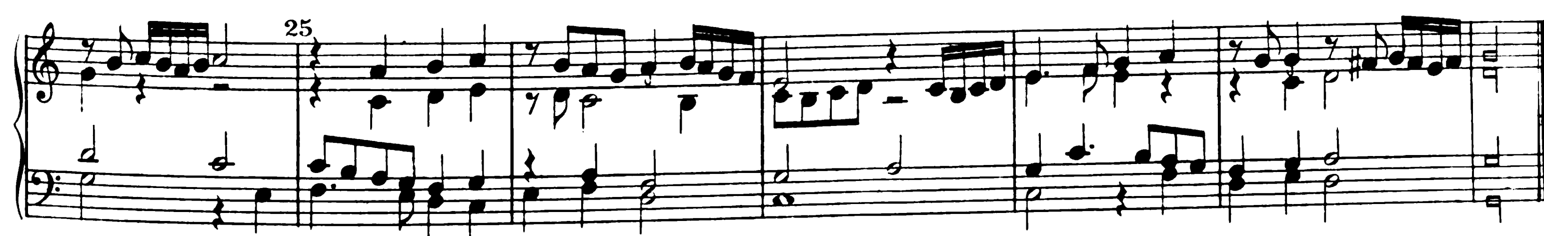


4. X B O T – Decem precepta. In sol.
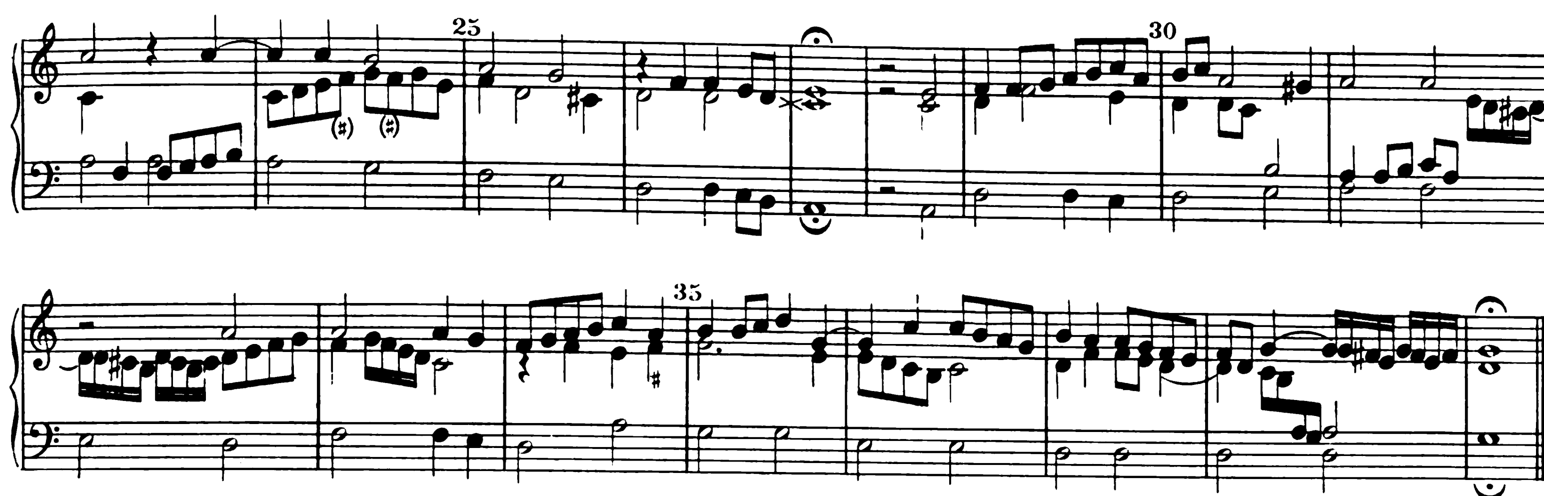










5. Die brünle, P. H.

5 10 15 20 25 30 35

(#) (#) (#) (#) (#) (#)

6a. Die prünlein, die da fliessen.

5 10 15 20



6b. Die prünlein, die da fliessen.

30

35

40

7ª Die prunnlein, die da fliessen.

5

10

15

20

25

30

35

7b Die prunnlein, die da fliessen.

5

10

15

20

25

30

35

8. Ein frölich wesen.

5

10 15 20 25 30 35 40 45

9. Fortuna in mi.

10. Fortuna in mi.

11. Frater conradus.

12. Graciensi plaisat.

13. Herr Gott, lass dich erbarmen.

1. HERR Gott, lass dich erbarmen
vnnd sey das heyl der armen
in disem jamerthal!
Wölst vns gnedig erhören,
dem Teuffel sein list weren,
vor jm bewaren all.

2. Sorg, angst, not vnd gferligkeit,
ellendt, schmertz, gross hertzenleidt
hebt sich in der welt an.
Gedult gib vns darinnen,
das wir deinr hilff empfinden,
ehe wir scheyden daruon!

3. Mit deinem Sun Jesum Christ,
der allein erlöser ist,
hilff, du Herr, allermeyst;
wann wir von dannen faren,
lass vns dein wort bewaren
durch trost des heil[i]gen Geists!

14. In meinem sinn.

20

25

30

35

40

45
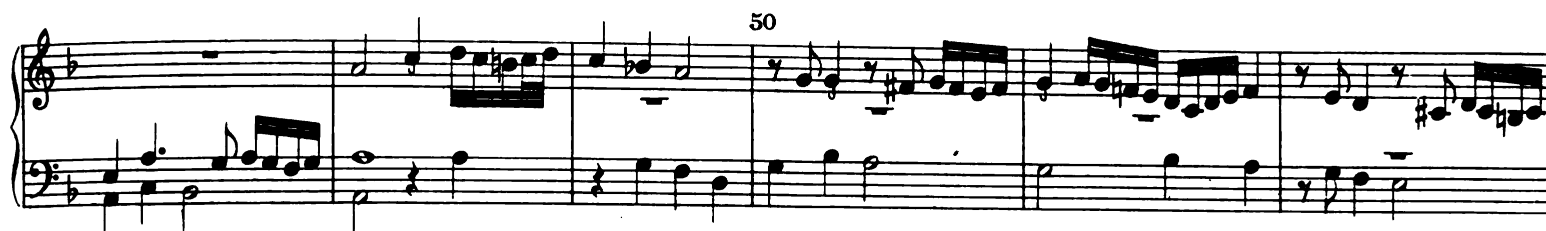
50

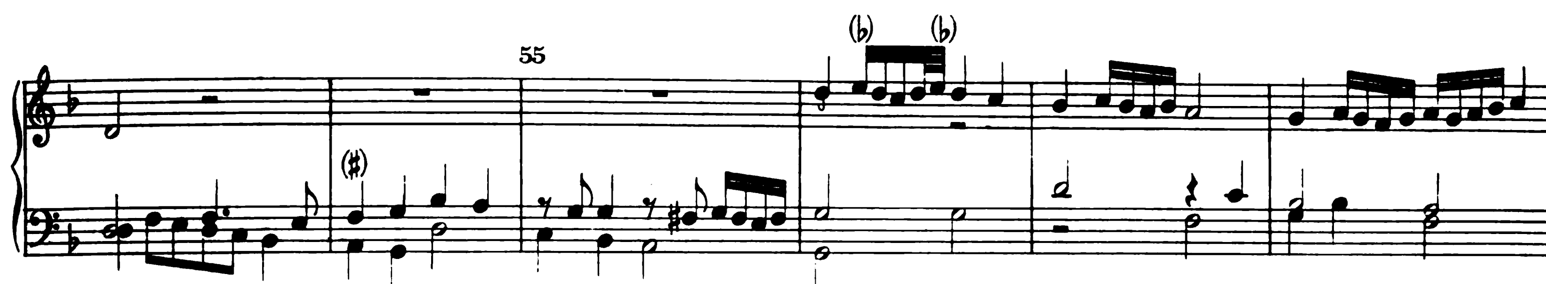
55
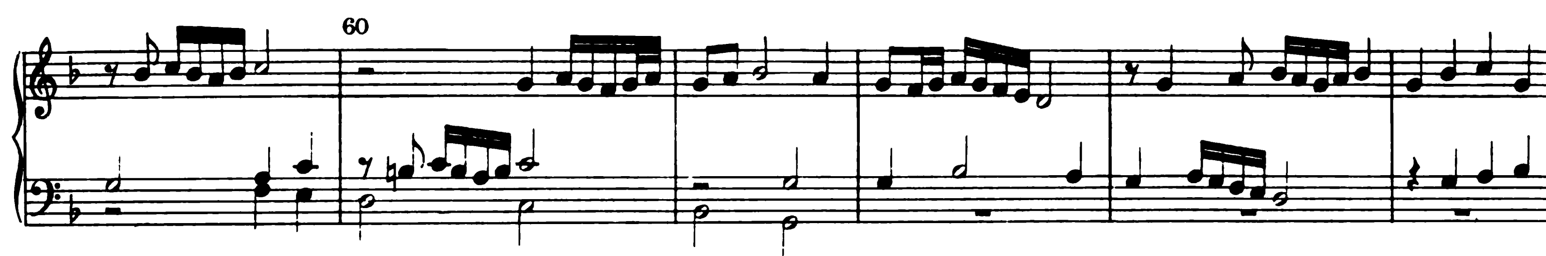
60
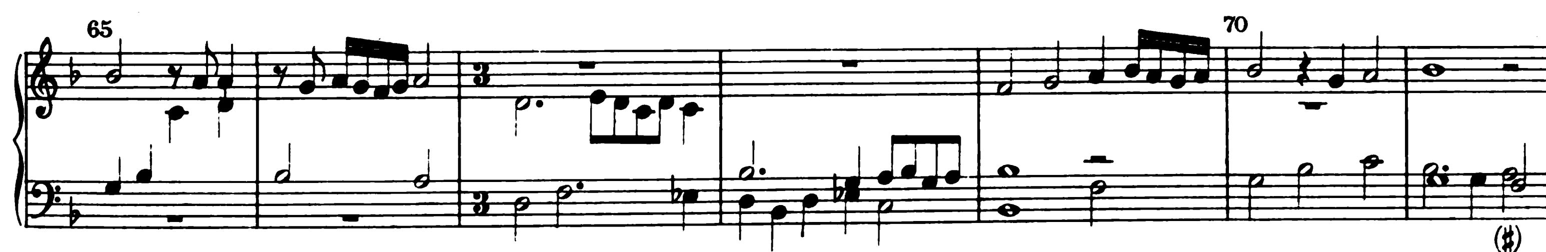
15. In minem sinn.
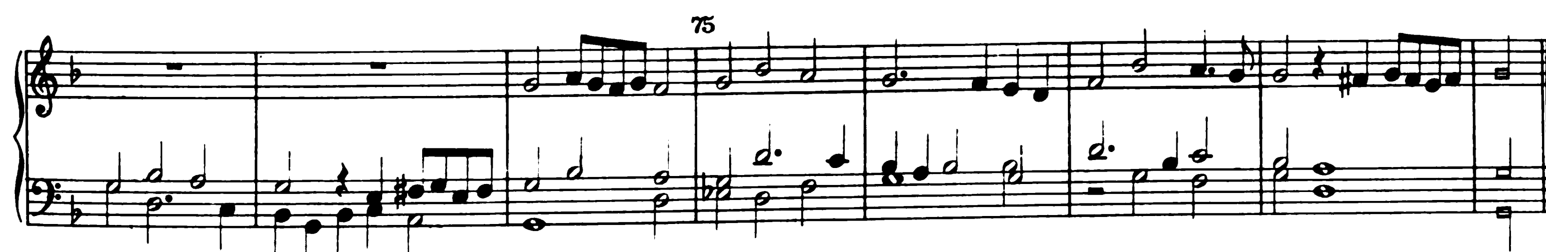
16. La martinella.
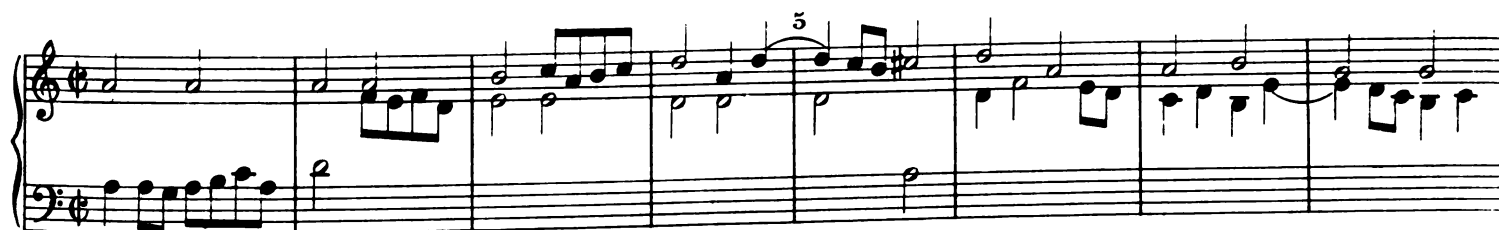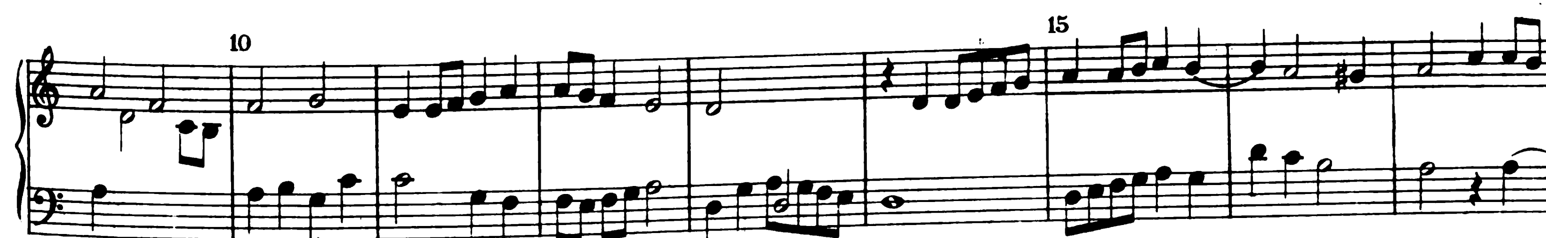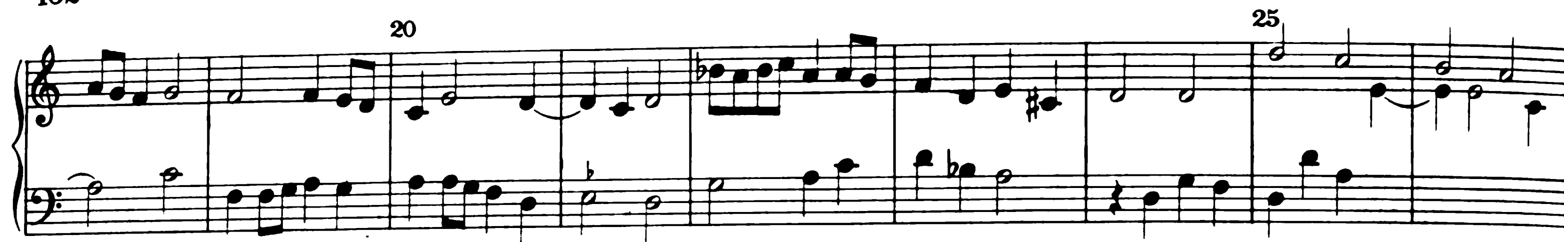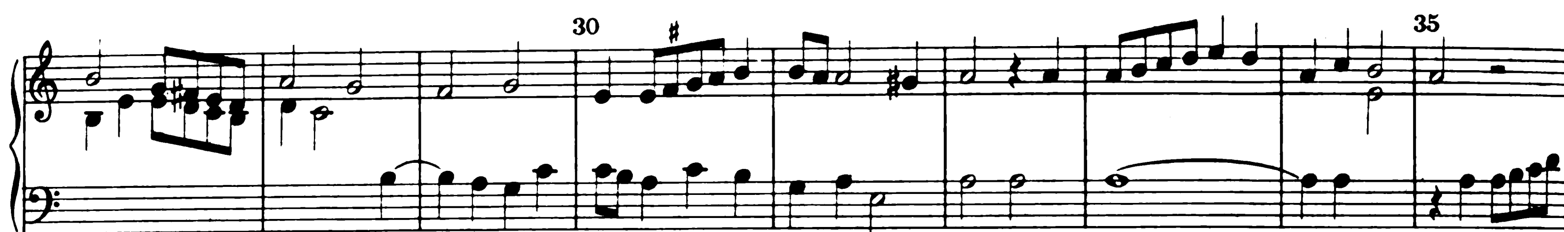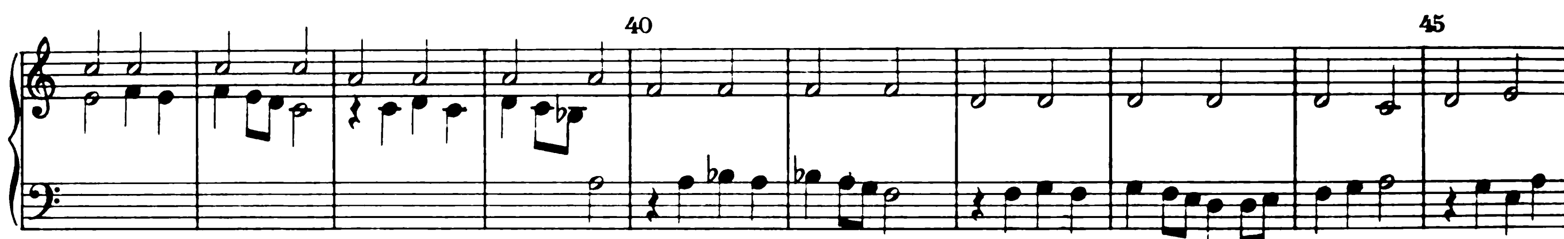










17ª La mora.
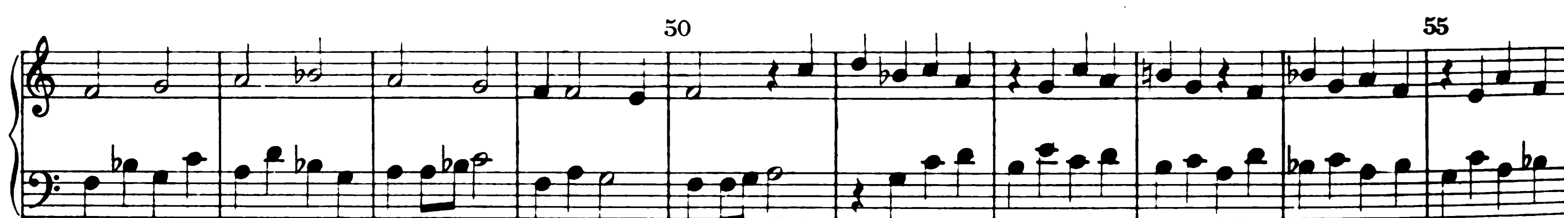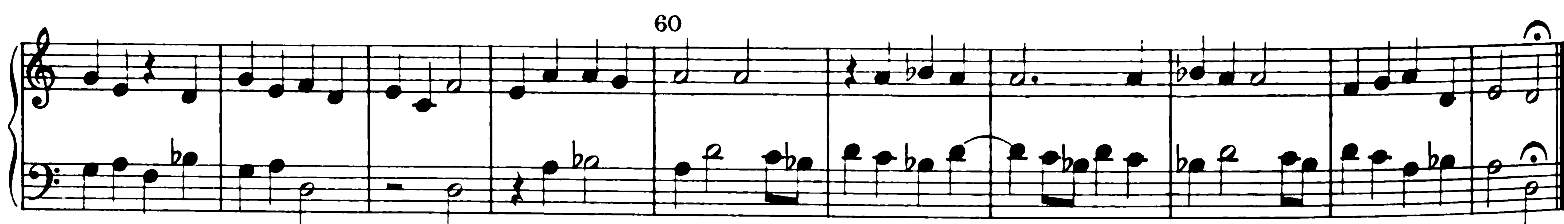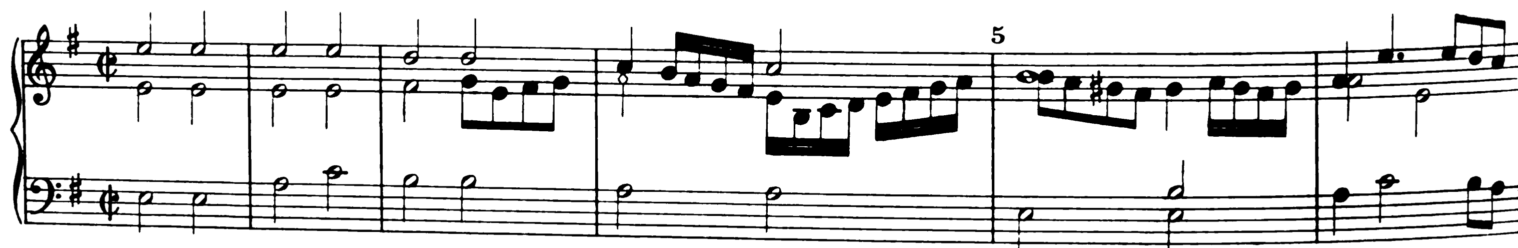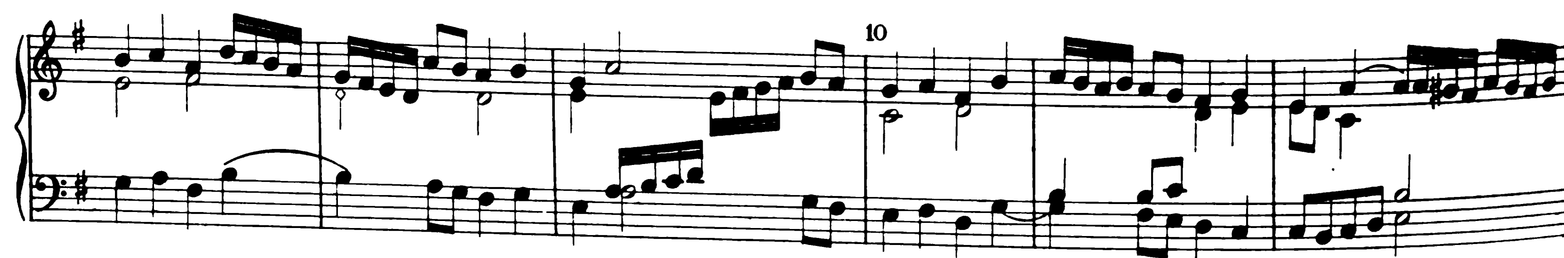














17b La mora.





18. La morra.

Dm. d. Tk. in Oest. XIV. 1.

19ª Mein freud allain.

19b. Mein freud allain.

20. Mein freidt allein.

5 10 15 20 25 30 35 40

21. Mein freud allein.

22. Metzkin.
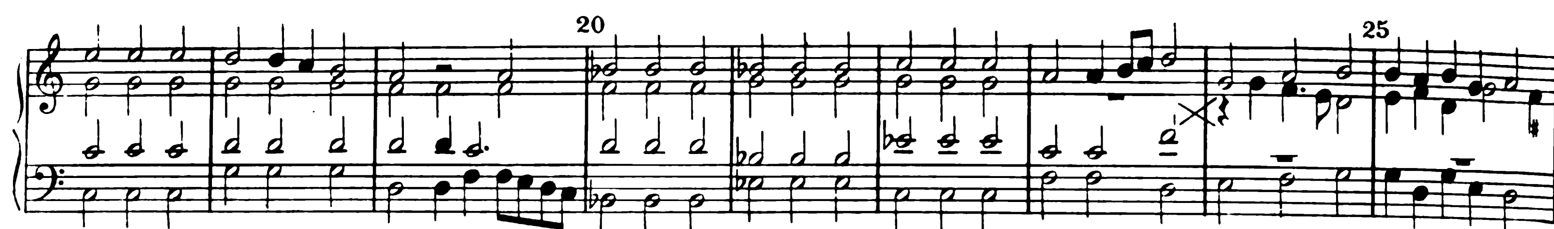
(Singstimme.)
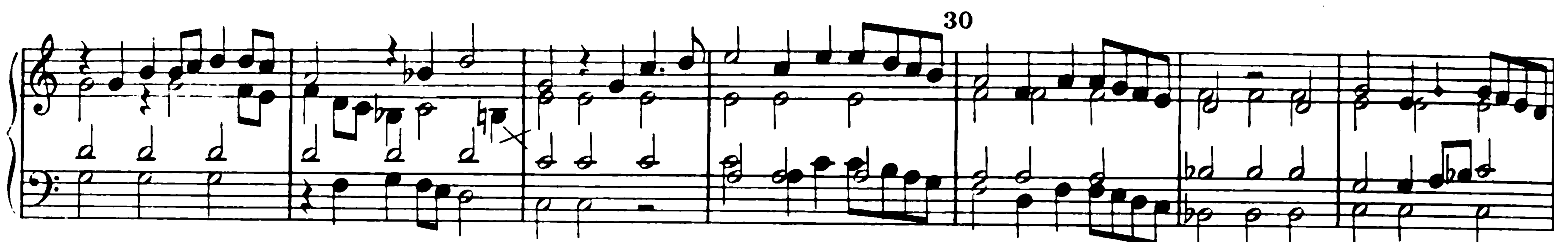
(Lautenpart.)

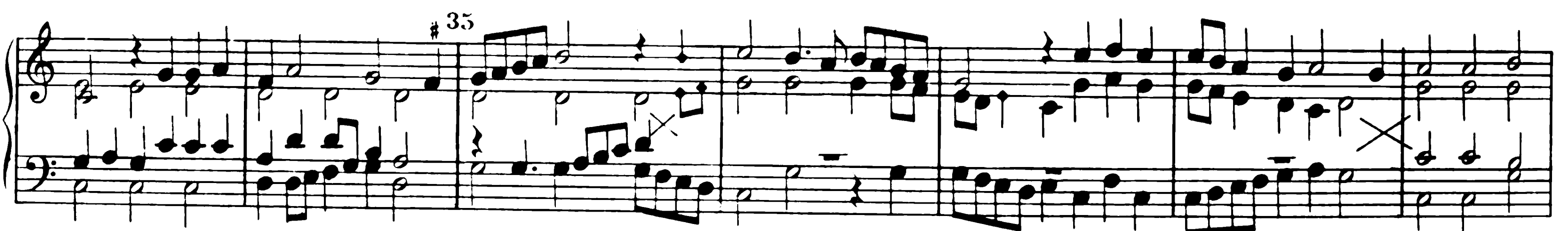
23. Nil n'est plasier.
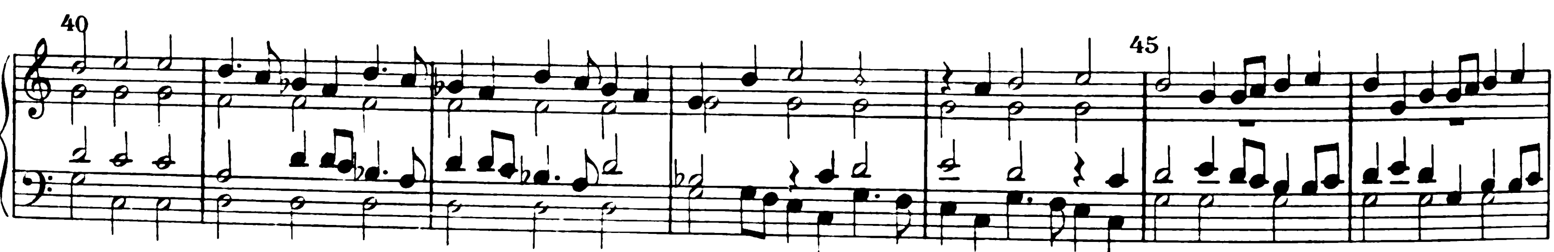
24. O weiblich art.
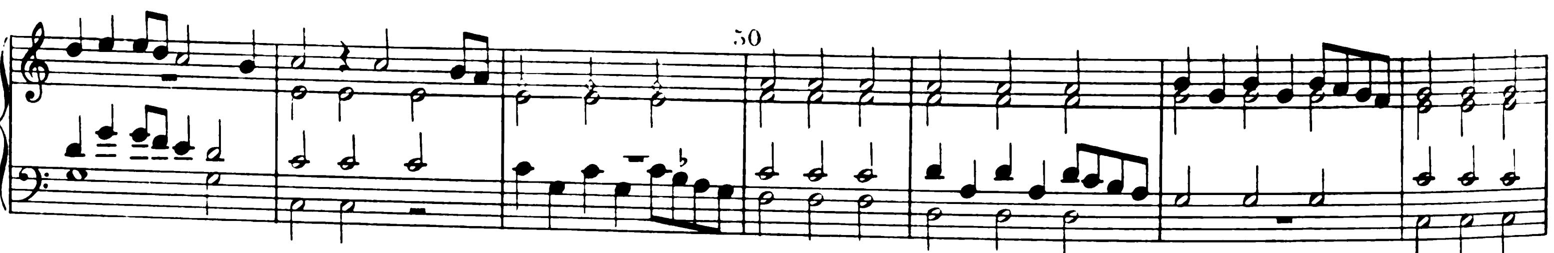
25. Palle.
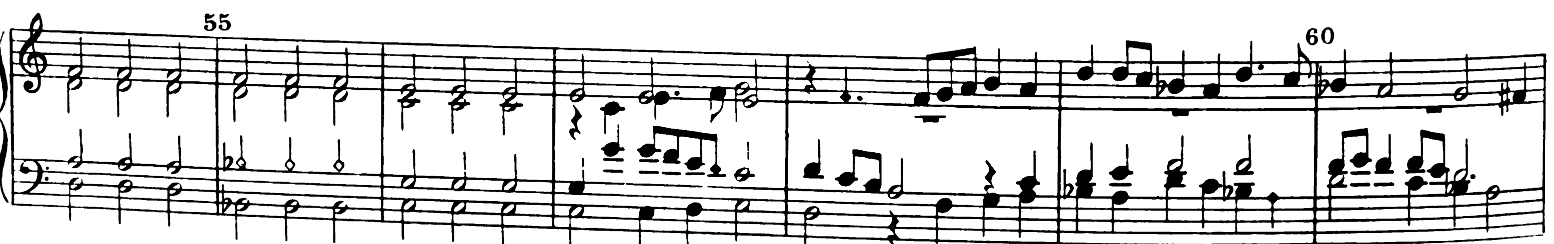

20
25
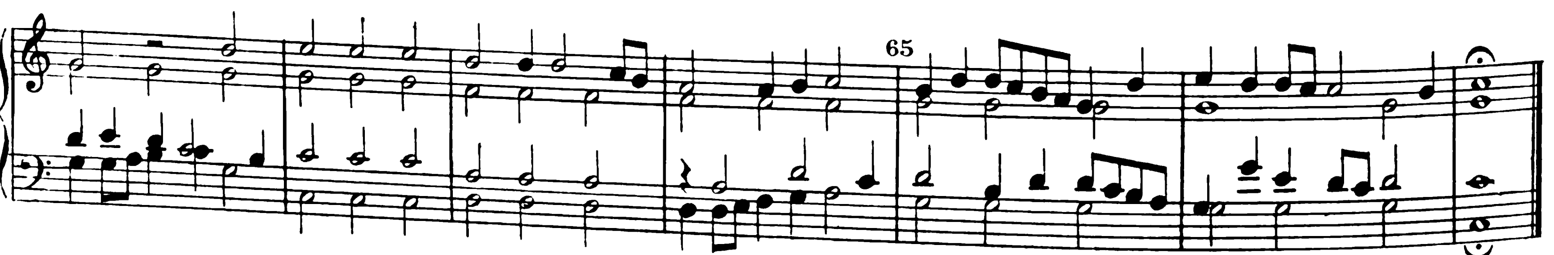

30


35


40
45


50


55
60


65

26. Si dedero.

27. Si dormiero.

30

35 40

45

50 55
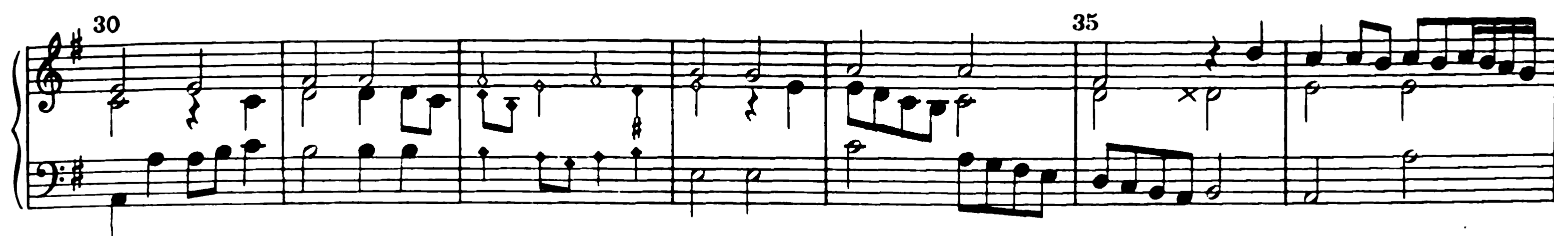
60
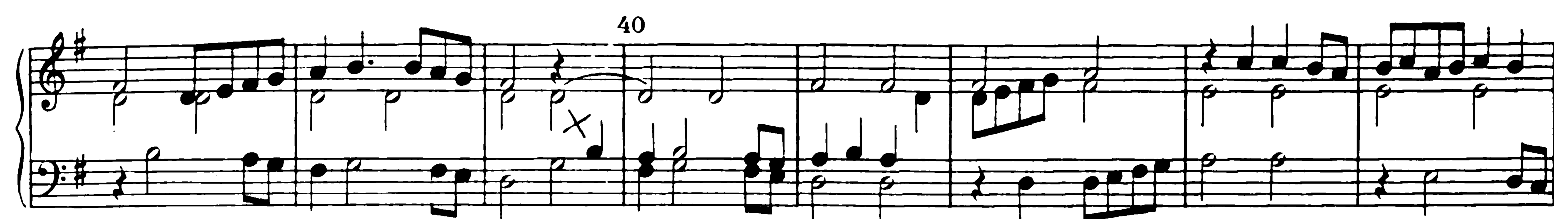
65 70 (♯)

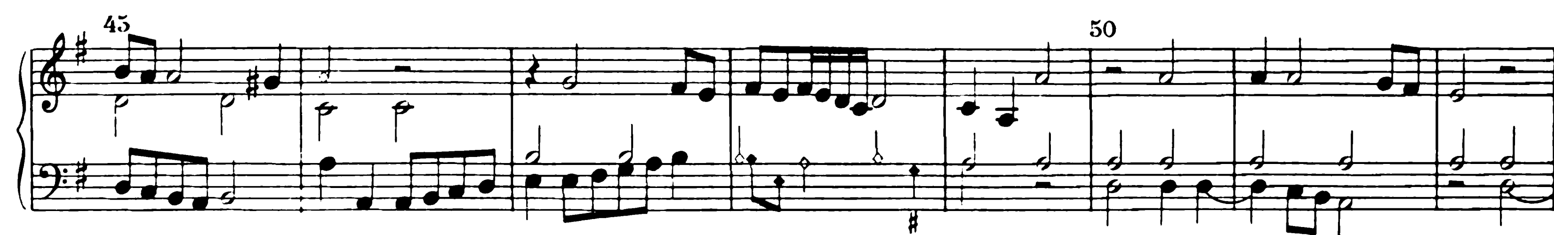
75 80
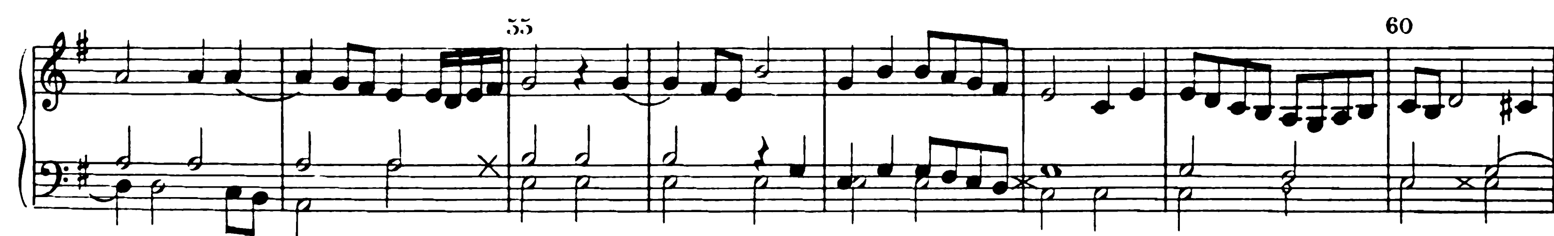
85
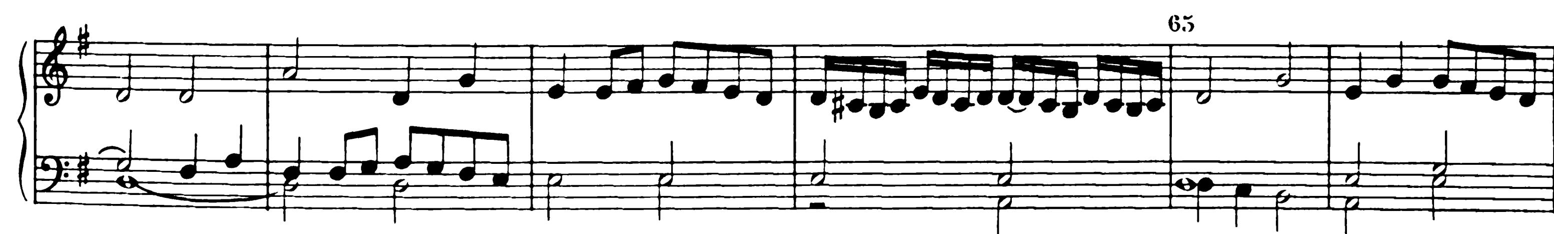
28. Tartara.

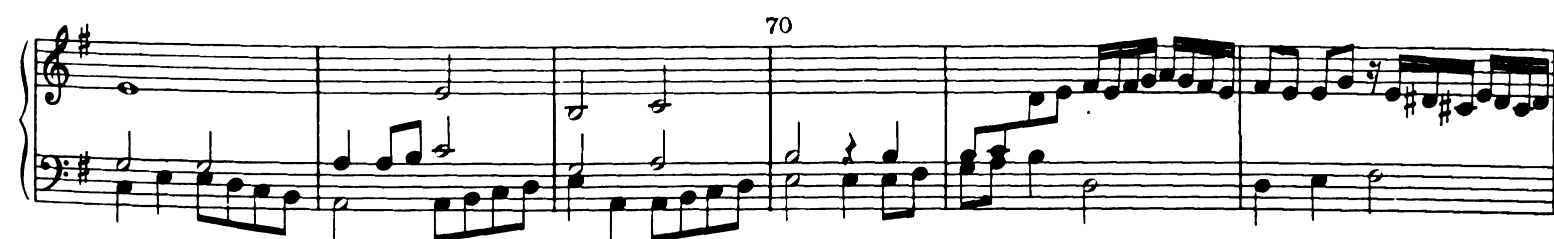

30
35
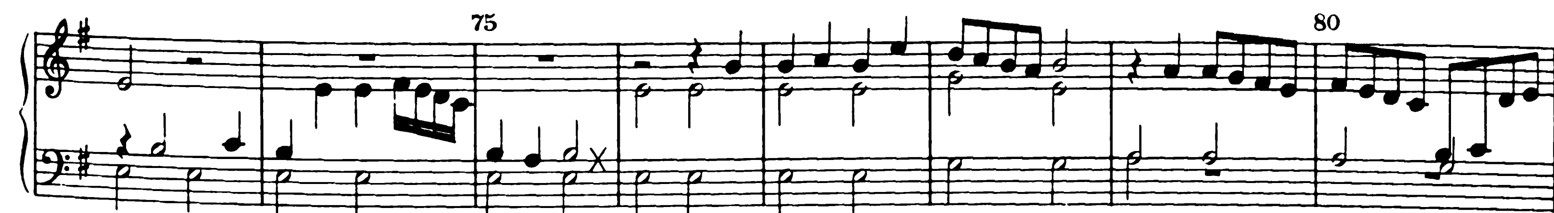

40

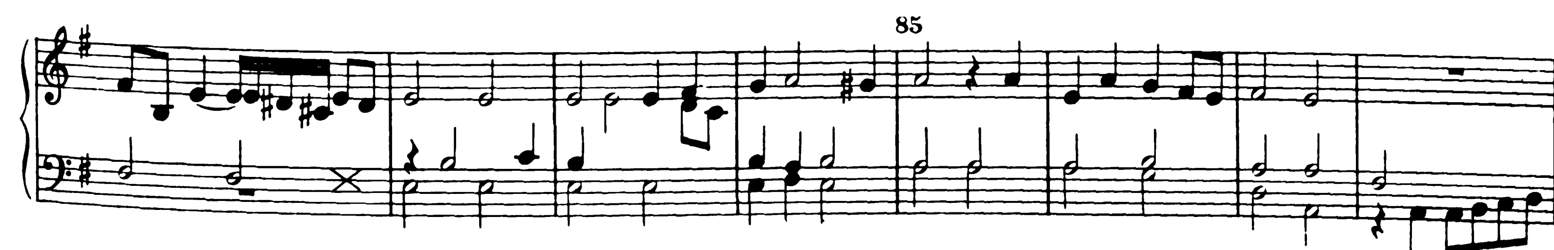

45
50


55
60


65


70


75
80


85

29. Zwischen berg und tiefem tal. In sol. ĦB.

Revisionsbericht.

I. Die Quellen.

Die Werke Heinrich Isaac's haben eine ungemeine Verbreitung gefunden, eine Erscheinung, die sich dadurch erklärt, daß dieser Meister sich in die Eigenart des Empfindens dreier Nationen so zu versenken verstand und ihren Stil so erfaßte, daß seine Werke durchaus nationales. Gepräge haben. Die deutschen Lieder atmen deutschen Geist, die talienischen zeigen spezifisch Florentiner Kolorit, die französischen sind in niederländischer Manier abgefaßt. Alle aber lassen auch den Meister erkennen, dessen Schöpfungen über nationale Schranken hinweg Gemeingut einer ganzen Zeit werden konnten. Überallhin fanden seine Sätze Eingang, meist ohne Text, nicht selten, ohne daß man sich des eigentlichen Verfassers bewußt wurde. Bis nach Norddeutschland hin läßt sich im 16. Jahrhundert seine Kunst nachweisen. Bestand für den Herausgeber das Bestreben, alle nur irgend erreichbaren Quellen zu verwerten, und ist es ihm auch gelungen, eine ganze Fülle neuer Dokumente aufzudecken, so sind sicherlich doch noch Schätze ungehoben geblieben. Gar manche interessante Lesart, vielleicht auch mancher unbekannte Satz wird noch im Laufe der Jahre durch eifrige Handschriftenforschung und planmäßige thematische Katalogisierung der erhaltenen Musikdenkmäler jener Zeit an den Tag treten. In gedrängter Form sei ein Überblick über die benutzten Handschriften und Drucke mit kurzer Charakterisierung des Inhaltes gegeben. Für die deutschen Lieder liegt seit kurzem ein brauchbarer Führer in Eitner's bibliographischer Studie »Das deutsche Lied« vor, welche in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang 1904, S. 7 ff., zum Abdruck gelangt ist. Sie sei kurz in Teil II, Die Lesarten, als »Eitner« aufgeführt.

A. Handschriften in Stimmen.

Ba[1] 1. Basel, Univ.-Bibl. F. IX, 55. Papierhandschrift aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, in Hoch-Folio (31 × 21·9 cm), bestehend aus 6 Doppelblättern, die in Lagen von 4 und 2 Blättern geordnet sind. Fol. 1r trägt die Aufschrift: »*Matis brotbeck in der cleinen stat*«. Darunter findet sich von anderer Hand die Eintragung: »*Filius suus dono mihi misit ex Tegwiler urbe Heluetia*«. Am inneren Längsrande lautet eine Eintragung der ersten Hand: »*Venerabili magistro Jacobo salandronio ludc magistro scole diui theodori*«. Zum Inhalt vergleiche Jul. Richter, Katalog der Musiksammlung auf der Universitäts-Bibliothek Basel (Leipzig 1892), S. 40 ff. Als Verfasser wird H. Isaac genannt. Fol. 3v. lese ich: »*bassus cum* **suprano** (nicht *supremo*) *in decimis barotonizat.*«

D Nr. 3, 4.

Ba[2] 2. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 1, 2, 3, 4. Vier Stimmbücher in Quer-Oktav (9·7 × 15·3 cm), in goldgepreßten Ledereinbänden, von mehreren Händen geschrieben. Es finden sich die Jahreszahlen 1522, 1523, 1524. Die Bände enthalten im wesentlichen deutsche Lieder. Von Autoren werden genannt: Georgius Cesar Vindelicus, Guolffangius Dachstein Organista Argentinensis, S(ixt) D(ietrich), Benedict Ducis, Henricus Finck, Jo. Fuchswild, Mathias Gritter (Greitter) de Ayscha, M. H(ans) Organista Constan., Jo. Cardinalis de Medicis Leo papa Decimus, M. Joan., Josquin, H. Y(saac), W. Lausser, J. Mouton, Robertus Niderholtzer discipulus illius Fincken, Mathias Pipelare, Pirson (Pierre de la Rue), Johan Schleud Org. Zabernie, J. Schrem, Ludouicus Senfle (L. S.), M. F. Strus Org. Colonie, Paulus Wiest. Siehe Richter, a. a. O., S. 43 ff.

A Nr. 3, 13, 14, 21; E Nr. 1, 8, 41.

Ba[3] 3. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 5, 6, 7, 8, 9. Fünf Stimmbücher in Quer-Oktav (9·5 × 15—16 cm). Die Niederschrift stammt von verschiedenen Händen. Folgende Daten der Abfassung liegen vor: »*1535, 1544 Novemb. Inter lacus*«, »*1545 Junio, Berne 1546*«. Diskant und Alt weisen die Eintragung auf: »*Sum Basilii Amerbachij*«. Der Tenor trägt den Namen »*Bonifacius Amerbach*«. Tenor und Diskant beginnen mit Darstellungen der Macht des Todes. An Autoren der vorliegenden Lieder und Motetten werden aufgeführt: Cosmas Alderinus, H. Ysaac, Ludw. Senfl, Sixtus Theodoricus (Sixt Dietrich), J. Vannius, A. Willart. Vgl. Richter, a. a. O., S. 54 ff.

A Nr. 7; E Nr. 20, 21.

Ba^4 4. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 22, 23, 24. Drei Stimmbücher, in Schweinsleder geheftet, in Quer-Duodez (10·2 × 7·5 cm). Fragment, ein Stammbuch fehlt; aus Basilius Amerbach's Besitz. Die Hefte enthalten gedruckt die »*Reutterliedlein (Franckenfurt am Meyn, Chr. Egenolff, MDXXXV)*« und handschriftlich angehängt eine Sammlung von 48 Liedern. Folgende Autoren begegnen uns: Sixt Dietrich, Heinrichus Isaac, Josquin, Ludw. Senfli. Vgl. Richter, a. a. O., S. 68 f.
E Nr. 22.

Ba^5 5. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 17, 18, 19, 20. Vier Stimmbücher in Quer-Duodez (7·5 × 10·5 cm), in Ledereinbänden. Von dem ursprünglichen Bestande von 88 Liedern fehlen die Nummern 1 und 2. Verfasser sind nicht genannt, doch lassen sich unter anderen Heinrich Finck, Paul Hoffhaymer, Heinrich Isaac nachweisen. Vgl. Richter, a. a. O., S. 69 ff.
A Nr. 12.

Ba^6 6. Basel, Univ.-Bibl. F. IX, 59, 60, 61, 62. Vier in Leder gebundene Stimmbücher in Quer-Oktav (18 × 12·5 cm). Den ersten Teil der Bände nimmt Forster's Liederbuch (Nürnberg, durch Johan Petreium 1543) ein, ein Druck, welcher auch als Quelle Isaac'scher Lieder in Betracht kommt. Daran anschließt sich eine handschriftliche Sammlung französischer, italienischer und deutscher Lieder, deren zwei als Autornamen die Initialen $\overset{I}{H}$ aufweisen, die, wenn auch nicht in dieser Anordnung, für Heinrich Isaac vorkommen. Die dabei stehenden Zahlen 1558 und 1564 müßten dann auf die Zeit der Kopie deuten. Die in Frage stehenden beiden Sätze sind sonst nicht nachweisbar. Zum Inhalt vgl. Richter, a. a. O., S. 75 ff. — F Nr. 3.

Ba^7 7. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 21. Fragmente. Zum Inhalt vgl. Richter, a. a. O., S. 60. »*Die brünli die do fliessen*« stimmt mit der Mittelstimme des gleichen Satzes aus Formschneyder überein. — F Nr. 1.

Be^1 8. Berlin, Königl. Bibl. Mus.-Ms. Z. 21. Chorbuch in Groß-Folio (31·5 × 21 cm), in Holzband mit gepreßtem Lederrücken und verzierten Messingschließen. Der Band entstammt der Wende des 15. Jahrhunderts und enthält auf 265 beschriebenen Blättern 159 überwiegend kirchliche Kompositionen. Als Verfasser werden Agricola, Aulen, Adam v. Fulda, Jo. Beham, Busnois, Heinrich Finck, Flor, Gerstenhans, Balthasar Hartzer, Paul Hoffheimer, Isaac, Jacobit, Josquin, Michael Volckmar neben vielen Unbekannten, wie E. O. und W. F. genannt. Ob die mit Isaac bezw. Ysaac »*de manu sua*« gezeichneten drei Kompositionen Autographe sind, läßt sich an Hand der aus La Mara (Musikerbriefe, I, 5) bekannten, anders gearteten Unterschrift keineswegs durchaus verneinen. Vielleicht birgt das Innsbrucker oder Florentiner Archiv noch umfassendere Autographe, an Hand deren ein sicheres Urteil zu gewinnen wäre. Beachtenswert ist, daß die drei als Autographe charakterisierten Kompositionen (»*Missa*«, Fol. 8—10; »*De sancta Katharina venerandus*«, Fol. 255 v—56 v; »*In Gottes Namen fare wyr*« auf der inneren Deckelseite — die überschüssige Zeile ist dem letzten Blatte aufgeklebt worden) auf gesonderten Blättern aufgezeichnet und dem Bande nachträglich eingefügt sind. Beruht die Notiz von Fétis (*Biogr. Univ., 2me édition*, IV, 401) nicht auf einem Irrtum, so hat der Band früher der Kirchenbibliothek zu Halberstadt gehört. An die Königl. Bibl. Berlin kam er aus dem Besitz des Antiquars Butsch in Augsburg. Einige Stücke weisen auf Nürnberg als Entstehungsort. Vgl. Eitner, Monatshefte für Musikgesch., XXI, 93 ff. Siehe auch Hugo Riemann, »der Mensuralkodex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen« in Haberl's kirchenmusik. Jahrbuch 1897 und Walther Niemann, »Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts« im kirchenmusik. Jahrbuch 1902.
A Nr. 11.

Be^2 9. Berlin. Königl. Bibl., Mus.-Ms. Z. 92. Ein Stimmbuch (discantus) in Quer-Oktav (21 × 14·9 cm) in gepreßtem Ledereinbande. Es umfaßt 135 Blätter, von denen die ersten vier ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der nach der Stimmzahl geschiedenen deutschen Lieder tragen und nur die nächsten 65, foliert von 1—64, Musik aufweisen. Verfasser sind nicht genannt. Zwei Lieder gehören Isaac zu.
A Nr. 14, 22.

Bo. 10. Bologna, Liceo musicale Cod. 148. Ein Pergamentkodex in Quer-Oktav (19 × 11·5 cm), bestehend aus 76 Blättern, welche die alte Foliierung 2—78 tragen. Die Blätter 1 und 10 fehlen. Abgesehen von wenigen kirchlichen lateinischen Gesängen, einem italienischen Liede und einer Reihe textloser Stücke liegen hier mehrstimmige französische Chansons vor. An Autoren sind genannt: A. Agricola, Bacho, A. Busnois, Brumel, Colinet de lannoy, Loyset Compère, Hayne, Josquin, Nino petit, Jo. Ockeghem, Philipon, Pierre de la rue, Pierquin, Prioris, Jo. Stochem, Ysac (yzac). Vgl. Gaspari-Torchi, »*Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*« III (Bologna 1893), S. 196 u. Torchi, »*I monumenti dell' antica musica francese a Bologna*« in der Rivista Musicale Italiana XIII, 3, S. 499 ff.
B Nr. 1; E Nr. 16, 31.

C 11. Cortona, Bibl. Comunale, cod. memb. 95/96 (XXII., 8). Zwei prächtig ausgestattete Stimmbücher in Quer-Oktav (12·7 × 17·9 cm) in alten Einbänden, geschrieben um 1520 von einem des Französischen wenig kundigen Italiener. Die beiden Bände kamen 1879 in den Besitz der Bibliothek. Neben wenigen italienischen Liedern liegen vornehmlich

mehrstimmige franz. Chansons vor. Von historischen Liedern seien zwei Nänien auf Lorenzo Magnifico und eine auf den Tod der Herzogin Anna von Bretagne am 9. Jan. 1524 herausgehoben. Verfasser sind nicht namhaft gemacht, doch lassen sich an Hand verwandter Quellen wie Bo und die Petrucci-Liederdrucke unter anderen folgende Autoren feststellen: Alexander Agricola, Loyset Compère, de la Val, Heinrich Isaac, Josquin, Prioris, Vacqueras. Vgl. Girolamo Mancini, »*I manoscritti della Libreria del Comune e dell' Accademia Etrusca di Cortona*« (Cortona 1884). Zu den Texten siehe Rodolfo Renier, »*Un mazzetto di poesie musicali francesi*« (Firenze, La Monnier, 1885).

B Nr. 1; C Nr. 1; D Nr. 1 u. 2 (?); E Nr. 16, 32.

F^1 12. Florenz. R. Istituto Musicale, Ms. 2439, eine reich mit Miniaturen ausgestattete, aufs sorgfältigste geschriebene Pergamenthandschrift in Klein-Quer-Quart (24×17·1 cm) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Léon de Burbure verlegt ihre Entstehung in die Zeit um 1532. Se enthält überwiegend französische mehrstimmige Chansons von Meistern aus der Wende des Jahrhunderts und ist planmäßig angelegt. Ein fünfstimmiges »*Ave Maria*« leitet den Band ein, es folgen 42 vierstimmige und 44 dreistimmige Gesänge. Vertreten finden sich folgende Meister: Alex. Agricola, Antoine Brumel, Busnois, Loyset Compère, Colinet de Lannoy, Pierre de la Rue, Jo. Ghiseling, Isaac (Yzaac), Jaspar, Josquin, Ninon Le petit, Jacob Obrecht, de Orto, Pipelare, Prioris, Cornelius Rigo de Bergis, Verbonnet. Vgl. Léon de Burbure, »*Etude sur un manuscrit du XVIe siècle, contenant des chants à quatre et à trosi voix ([Mémoires de l'académie royale, rue 33]*« Bruxelles 1882) und R. Gandolfi, »*Biblioteca. Estratto dallo Annuario del R. Istituto musicale di Firenze*«. Anno scolastico 1898/99, (Firenze, 1899) S. 8. ff.

E Nr. 25.

F^2 13. Florenz, R. Istituto Musicale Ms. 2440. Pergamenthandschrift des 16. Jahrhunderts mit weltlichen italienischel mehrstimmigen Gesängen von Alexander Agricola, Aiolles, Alexander Florentinus, Frate Michaen Bernardo Pisano, Bartholomeus Florentinus Organista, Isaac. Vgl. R. Gandolfi, a. a. O., S. 8f.

C Nr. 2.

F^3 14. Florenz, Bibl. Naz. Centr. Manoscritti, XIX. 10. 141. Ein Papierkodex aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, 15·7 cm breit und 22 cm hoch. Musik wie Text läuft vertikal. Zwei einander zugekehrte Seiten werden als zusammengehörig gezählt. Bis 160 läuft der Text über beide Seiten in derselben Richtung, dann entgegengesetzt, so daß die Seitenenden sich an den Innenkanten berühren. Der Inhalt besteht aus *Canzonette* und *Canti carnascialeschi*. Es zeigen sich Berührungspunkte mit F^2. Von Autoren begegnen uns: Alexander Agricola, Alexander Coppinus, Bartholomeus Florentinus, Jacobus Foglianus, Isac, Johannes, Philippus de Lurano, Pintello, Prete Michele, neben vielen Ungenannten. Von *Canti carnascialeschi* erwähne ich nur: »*Maestri siam, perfetti brunitori; No sian donne cacciatori; Donne no sian di chianti; Buon maestri rubechine, Queste quattro sorelle che vedete; Sian galanti di valenzia; No sian donne forestiere.*«

C Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10.

F^4. 15. Florenz, Bibl. Naz. Centr. Banco dei libri rari Armadio No. 3 palchetto 3 No. 1. Ein Stimmbuch (Bassus) des 16. Jahrhunderts, 20·9 cm breit und 8·6 cm hoch, das im wesentlichen aus der gleichen Quelle schöpft wie F^3. *Canzonette* und *Canti carnascialeschi* liegen vor von Alexander, B(artholomeo), F° (Fogliano oder Florentino?) Jo. F° (Florentino), P. de L° (Lurano), Marchetto (Cara), Michael, B(artolommeo) T(romboncino), Yzac.

C Nr. 7.

F^5 16. Florenz, Bibl. Naz. Centr. Cl. XIX cod. 59, ein prächtig ausgestatteter Papierkodex mit Goldschnitt in gepreßtem Ledereinbande. Die beiden roten Sammetschließen, wahrscheinlich mit Messingbeschlägen, sind verloren gegangen. Diesem aus 323 Blättern mit den Maßen 16·7×23·2 cm bestehenden Chorbuche sind vorn 1 + 2 Doppelblätter aus Pergament vorgeheftet. Das erste dient als Vorsatzblatt und weist in der Mitte von Fol. 1 ein papierenes Schild mit dem Vermerke »*Francisci Caesaris Augusti Munificentia*« auf, während Fol. 2 die Signatur »*D 59*«, etwas tiefer »*G 1024*«, mit Bleistift geschrieben »*XIX mus. var.*« und unten den Stempel der Nationalbibliothek »*Firenze 1872*« trägt. Das zweite Doppelblatt enthält auf der 4. Seite eine schöne Miniatur auf blauem Grunde in Gold und Schwarz mit einem zu Bartholomeo Ramis in Beziehung stehenden Kreiskanon. Die Innenseiten des dritten Pergamentblattes weisen eine textlose Komposition von Johannes Martini auf, links (Discantus) und Tenor auf blauem Grunde, rechts Contra und Residuum von Tenor auf rotem Grunde. Reiche Blumenornamente umrahmen die linke Seite; unten halten 2 Engel ein Wappenschild, welches ich nicht zu bestimmen vermag. Die linke obere Ecke füllt eine Miniatur: der schmiedende Pythagoras vielleicht die Initiale D (Discantus) darstellend. Die rechte Seite zeigt schwarze Umrahmung mit Goldverzierung, trägt oben in goldenen Lettern den Namen des Komponisten, links eine Hand in weiß und unten zwei kleine und in der Mitte ein größeres Medaillon mit Figuren. Die linke obere Ecke nimmt ein höchst lebensvolles Bild, vielleicht des Komponisten, ein. Die Stimmenanfänge der folgenden Sätze zeigen reich verzierte Initialen mit Blumenornamenten. Eine bedeutende Rolle spielen in dieser auf

284 beschriebenen Blättern 272 Kompositionen umfassenden Sammlung Henricus yzac und Joannes martini, deren Werke — teils über französische und italienische Texte, teils ohne Text — anfangs einander abwechseln. Vertreten sind ferner Jo. tintoris mit der bekannten Komposition »*Virgo dei trono digna*«, Alexander agricola, Joannes agricola, Jacobus barle, Antonius busnoys, Caron, Collinet de lanoy, Loyset Compère, Petrus Congiet, Deplanque, Hemart, Jannes Japart, Josquin, Muriau, Jacobus obrech, Pietrequin, Jo. Regis, F. Rubinet, Jannes stochem.

B Nr. 2, 3, 4, 5; C Nr. 1; E Nr. 3, 11, 15, 16, 24, 26, 30, 42, 43, 44, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 58.

F^6 17. Florenz, Bibl. Naz. Centr. XIX. 11. 178, eine Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts, 16·8 cm breit und 11·4 cm hoch. Im großen und ganzen begegnen wir hier denselben Meistern wie in *F^5*. An die ältere Zeit gemahnt ein Satz von Dufay: »*Je vous pri*«. Sonst finden sich Beiträge über französische Texte von Alexander (Agricola), Loyset Compère, Gaspar, Hayne, Japart, Josquin, Johannes Martini, Jacob Obret, Pictraquin (Pietrequin), [Jo. Wrede] und Enrigus Ysac bezw. yzac.

B Nr. 1; C Nr. 9; E Nr. 3, 4, 7, 16, 18, 26.

F^7 18. Florenz, Naz. Centr. II. I. 232, Provenienza Gaddi N. 1113, vecchia collocazione Magl. cl. XIX N. 58. Eine 28·4 cm breite, 41·5 cm hohe Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts, in Schweinsleder gebunden. Die ersten beiden Vorsatzblättern sind leer, IIIv. trägt ein alphabetisches Verzeichnis der in dem Bande enthaltenen 62 Kompositionen über lateinische Texte. Davon gehören 2 Agricola, 3 Brumel, 3 Carpentras, 3 Luiset Compere, 1 Erasmus, 2 Eustachius, 12 Josquin, 1 Longaual, 11 Jo. Mouton, 4 Ninot, 3 G. Obreth, 1 Richafort, 2 Petrus de la Rue und 11 Yzach zu; drei sind anonym. Der eigentliche Inhalt des Kodex beginnt auf Fol. 1 v. Eine alte Foliierung von 1—200 liegt vor.

D Nr. 1, 2, 5.

G. 19. Greifswald, Univ.-Bibl. E^b 133 in Quer-Oktav (20×14 cm). Die Kenntnis dieser Quelle verdanke ich Herrn Dr. Ernst Praetorius. Den vier Stimmbüchern der »*Symphoniae iucundae atque adeo breves quatuor vocum (Vitebergae apud Georgium Rhau Anno XXXVIII)*« sind offenbar von dem Barther Pfarrer Joannes Soldeke, der 1539 dieses Exemplar kaufte, bis zu seinem um 1588 erfolgten Tode handschriftlich eine ganze Reihe von lateinischen kirchlichen Kompositionen sowie deutsche Kirchenlieder und einige weltliche deutsche Gesänge angefügt, deren einige Verfassernamen aufweisen. So sind genannt: Antonius Brumel, Carpentras, Hugo Carlier, Cornelius, Benedictus Ducis, Joannes Galliculus, Isaac, Josquin, Jacobus Obrecht, Ludovicus Senfel und Thomas Stoltzer. 1588 kamen die Bände durch Schenkung der Witwe an den Wolgaster Michael Froboese, der sie der Bibliothek seiner Vaterstadt überwies.

A Nr. 4; E Nr. 36.

L 20. Leipzig, Univ.-Bibl. Ms. 1494. Dieser mit *Be^1* nicht nur inhaltlich, sondern auch rein äußerlich durch Papiersorten und Schriftzüge in enger Beziehung stehende Mensuralkodex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen ist von Hugo Riemann aufgefunden und zuerst beschrieben worden (Haberl's kirchenmusikalisches Jahrbuch 1897, S. 1 ff.). Vielleicht Hennebergischer Provenienz war er schon 1504 im Besitz Nikolaus Apel's, den Riemann als Professor der Philosophie und Magister der Theologie in Leipzig nachweist, und mag nach dessen Tode 1537 in die Bibliothek des großen Fürstenkollegs gekommen sein. Ein stattlicher Folioband (30·5×21 cm) in Holzdeckel mit Lederrücken und Messingschließen, enthält er auf 260 Blättern 188 Kompositionen, als deren Verfasser genannt werden: Adam, A. F., Adam von (de) Fulda, Aulen, B(althasar) H(arzer), Heincz Finck, H. F., H. V., Heynrich Ysaac, H. Y., M. S., Paulus de Rhoda, P. von R., C. Rupsch, Rud. H(ohenems), Verbennet, V. Florigal. Eruiert hat ferner Riemann aus dem Vergleich mit *Be^1* Busnois, Jo. Jacobit, A(lexander) A(gricola), Paulus Hoffh(eymer), Flor(igal), Michel Volckmar, Josquin, Joh. (Beham), M. Rener u. Gerstenhans.

E Nr. 26.

M^1 21. München, Univ.-Bibl.-Cod., Mss. 328—331 in Quer-Oktav. Vier sehr sorgfältig geschriebene Stimmbücher des 16. Jahrhunderts in zeitgenössischen gepreßten Ledereinbänden. Die Blattgröße beträgt 21·4 × 13·9 cm. Der Diskant umfaßt Register + 98 Blätter, Altus Register + 72 Blätter, Tenor Register + 154 Blätter, Bassus Register + 84 Blätter. Ein Stimmheft, die Quinta Vox, fehlt. Den Inhalt bilden 142 Kompositionen zum bei weitem größten Teile über deutsche Liedertexte. 11 der Sätze sind als »*Carmina*« bezeichnet. 6 erheben sich über französische Textanfänge, 2 über lateinische und 2 über italienische. Autoren sind nicht namhaft gemacht. 19 Sätze erweisen sich als Werke Isaac's und ergänzen zum Teil bisher bekannte Fassungen. Vgl. Monatshefte f. Musikgesch. 1900, Nr. 6/7.

A Nr. 3, 4, 7, 11, 19, 22; E Nr. 20, 21, 22, 23, 27, 28, 34, 35, 37, 40, 45, 47, 50, 56.

M^2 22. München, Königl. Hof- u. Staats-Bibl. Mus.-Ms. 3155. Eine 104 Blätter umfassende Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts in Originalledereinband. Die Blattgröße beträgt 13·5 cm in der Höhe und 20·4 cm in der Länge. Die Stimmen sind so angeordnet, daß die linke Blattseite des aufgeschlagenen Chorbuches meist Diskant, Alt und Baß ohne Text, die rechte den Tenor mit darauffolgendem Texte darbietet. Selten sind dem Tenor die Worte der ersten Strophe untergelegt. Als Autoren genannt sind: Senfl, Ioerg Planckhemüller und Arnoldus de Bruck,

sicher nachweisbar ferner: Isaac und Paul Hoffheimer. Vgl. Jul. Jos. Maier, die musikalischen Handschriften der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München (München 1879), S. 130, Nr. 209.

A Nr. 10, 16, 20; F Nr. 2b.

Pe 23. Perugia, Bibl. Communale, Ms. 431 (G. 20). Ein Chorbuch des 15. Jahrhunderts in gepreßtem Ledereinbande ein paar Pergamentblätter mit Schriftzügen des 13. Jahrhunderts dienen als Schutzblätter. Eine alte Foliierung reicht bis Fol. 164, daran schließen sich 9 unnumerierte Blätter an. Es fehlen Fol. 1—5 und 8—12. Initialen sind häufig mit Gesichtern verziert. Der Inhalt besteht zum Teil aus geistlichen, zum Teil aus weltlichen Gesängen. Mit Autorennamen belegt sind Werke Seraphini, Aeduardi, des Papa Leone X, der Busnois, Cecus, Morton, Oriola, Isahc. Mehrere Sätze sind mit einem Monogramm gezeichnet, welches ebenfalls eine Deutung auf Isaac als Verfasser offen läßt. Vgl. Mazzatinti, »*Inventarii dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia. Volume quinto*« (Forli 1895). S. 130f.

E Nr. 19; F Nr. 4, 5, 6.

Re 24. Regensburg, Proske'sche Bibl. des Bischöfl. Ordinariats Regensburg, Ms. D XII, ein von mehreren Händen geschriebener Papierkodex aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit den Maßen 21·2 × 29·9 cm. Seine Wiederauffindung verdanke ich dem rastlosen Bemühen meines lieben Kollegen Dr. Carl Weinmann. »*Meinem besunndern gueten frannt peter pernner gehört das gesangpuech zu seinen Hanndenn*« lautet die Widmung auf Fol. 1r. Ebendort hat sich auch der Besitzer eingetragen: »*Petrus pernner est meus possessor*«. Die Notiz jüngerer Hand »*Ad Veterem Capellam*« auf dem ersten erhaltenen Notenblatt lehrt uns, daß der Band später in den Besitz der Stiftskapelle in Regensburg kam. Ein Chorbuch liegt vor, die Blätter sind nicht foliiert, wohl aber liegt eine alte Bezeichnung der Lagen, z. B. Boch 7, Boch 9 etc. vor. Auch ist neuerdings eine Paginierung von 1—342 durchgeführt. Ein nicht gezähltes Blatt ist auf dem hinteren Deckel aufgeklebt. Der Kodex ist in Holz mit Lederrücken und Metallschließen, die zum Teile fehlen, gebunden. Neben vielen Anonymi begegnen uns hier: Agricola, Basseron, Brumel, Bucis (?), Compère, Josquin, Isaac, Lapicida, I. C. C. de Medicis Leo papa X, Obrecht, Parson, Pipelare, Prioris, de la Rue, L. Senfl, de la Val, Verbonet. Vgl. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg (Regensburg 1866) S. 154 und Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 47.

A Nr. 11, 19; E Nr. 2, 5, 12, 17, 20, 21, 35, 37.

R 25. Rom, Archivio della Cappella Giulia. Hier findet sich eine Papierhandschrift (23·1 cm. hoch, 12 cm breit) aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, in gepreßtem Ledereinband mit dem Kopfe Divi Juli, Resten von Messingschließen und den Spuren von Nägeln. Der Kodex umfaßt VI + 119 (s. u. d.) + VI Blätter. Seine Ausschmückung zeigt viele Ähnlichkeit mit jener von *Pe*. Die Reihe der Stücke eröffnet »*Palle palle di* H. Isach«, das Lied auf die Medici, deren Wappen, 7 Kugeln, der Initiale P eingefügt ist. Zur weiteren Ausschmückung ist Faksimile II zu vergleichen. Den Inhalt bilden französische Chansons und italienische Frottolen, neben ein paar lateinischen Gesängen, von denen das »*Quis dabit capiti meo aquam*« vielleicht identisch ist mit jenem von Isaac komponierten Gesange auf den Tod des Lorenzo Magnifico. Die Handschrift scheint von einem italienischen Schreiber zu stammen. Die französischen Texte sind bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Neben Ysach, welcher in dem Bande eine besondere Rolle spielt, kommen vor: Alex. Agricola, Ayne (= Hayne), Baccio, Basiron, Caron, Colinet, Loyset Compère, Enrique, Felice, Jo. Fresnau, Jo. Japart, Josquin, Johannes Martini, Gil Murieu, Jacobus Obrech, Okagem (Ockeghem), Petrequin, Stochen, Vincenet, Virgilius.

B Nr. 1, 5; E Nr. 6, 10, 14, 15, 16, 26, 32, 33.

Sg¹ 26. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Nr. 461. Eine Pergamenthandschrift in Quart des 15. Jahrhunderts, 94 Seiten umfassend, mit den Maßen 14·1 × 17·6 cm. Nach der Eintragung: »*Liber fridolini sichrij canonici capituli zillensis necnon capellani S. Jacobi et organiste in Sancto Gallo 1545*« gehörte sie 1545 dem St. Galler Organisten Fridolin Silcher. Sie enthält Sätze von Jo. Agricola, Alexander, Brumel, Busnoys, Loyset Compère, De Orto, Jo. Gisilin, Japart, Josquin, Obreht, Okenhem, Pipelare, Pirson, Jo. Stochem, Jacobus Tomma, Verbonet. Vgl. das »Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen« (Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1875).

D Nr. 5; E Nr. 12, 25.

Sg² 27. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Ms. Nr. 462 [Nr. 95 des Tschudi'schen Nachlasses]. Eine Papierhandschrift in Quer-Quart (25 × 18·3 cm) des 16. Jahrhunderts, 87 Blätter umfassend, gebunden in gepreßtes Leder. Der Inhalt besteht in deutschen Liedern, von denen 42 mit vollständigen Texten versehen sind. Als Komponisten werden genannt: Olregan (Ockeghem), Obrecht, Alexander, Isaac. Der Band gehörte ursprünglich einem Johannes Heer von Glarus, wie zwei Inschriften besagen; vorn: »*Johannes heer est possessor huius libri*« — hinten: »*Je suys au maistre Jehan her de glaris lesquel moy tient en grand honneur*«. Vgl. das »Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen«.

E Nr. 26.

Sg³ 28. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. Nr. 463/464 (Nr. 91—94 des Tschudi'schen Nachlasses). Stimmbücher des 16. Jahrhunderts in Quer-Oktav (21·6 × 15·2 cm, bezw. 21·3 × 14·4 cm). Von den ursprünglichen 6 Stimmen von der Hand Egidius Tschudi's, sind nur noch 4 (Discantus-Altus und Discantus-Bassus zusammengebunden) erhalten.

An Autoren sind im Register von 463 aufgeführt: Adamus de Fulda Germanus, Adamus Aquanus Belga, Thomas Aquanus Belga, Adrianus Villaert Gallus, Alexander Freidanck Germanus, Andreas Crutz Germanus, Antonius Brumel, Antonius de Vinea Germanus, Bisgueria, Compère Gallus, Constantius Festa Florentinus Italus, Craën, Felix Löw Tigurinus Helvetius, F. Dulot Gallus, Gaspar, Joan Ghiselin, Hotinet Bara. Gallus, Japart, Jodocus Pratensis vulgo Josquin du Prez Belga Veromanduus, omnium princeps, Henricus Isaac Belga Brabantius, Leo papa decimus, Ludouicus Senfli Tigurinus Helvetius, Joann. Mouton Gallus, Petrus Moulu, Gallus, Petrus de Platea vulgo Pierre de la Rue Gallus, Petrus Biamont Gallus, Jacobus Obrecht Belga Brabantius, Regis, Jo. Richafort Gallus, Robertus Fabri, Sixt Dietrich Constantiensis Germanus, Stephanus Niger-Swartz Sedunensis Valesianus, Tinctor, Vannius-Wannemacher Freiburgensis, Vaqueras Gallus, Verbonet. 5 Kompositionen sind mit dem Namen Isaac's belegt, eine anonyme »*Helogeron nous*« läßt sich ebenfalls auf ihn zurückführen.

E Nr. 16, 26.

W^1 29. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 18810 (A. N. 35. E. 126). 5 handschriftliche Stimmbücher in Quer-Oktav, in zeitgenössischen Ledereinbänden mit reicher Pressung. Zwei derselben (Tenor und Baß) lassen wiederholt die Jahreszahl 1524 und die Buchstaben H. H erkennen. Die Blattgröße dieser codices cartacei beträgt etwa 21 × 15·2 cm. Die Handschrift ist aufs säuberste ausgeführt, auf jeder Seite sind vier Systeme von je 5 Linien vorgedruckt. Von Autoren sind vertreten: A. Agricola, Petrus Alamire, Noel Baldouin, Yörg Blanckenmüller, Pierre de la Rue, Henricus Finck, Joh. Herbaut, P. hoffhaymer, Josquin de Pres, Antonius prumel, Adam Rener, Conrad Rupsch der Jünger, Lud. Senfl, Hanns Sigler, Barth. Singer, Henricus Ysaac. Vgl. Mantuani »*Tabulae codicum manuscriptorum in Biblioteca Palatina Vindobonensi asservatorum, vol. X*« (Vindobonae MDCCCIC). S. 219 ff.

A Nr. 3, 22; B Nr. 1, 5; E Nr. 9, 13, 23, 27, 28, 29, 34, 36, 40, 41, 45, 47, 50, 56; F Nr. 1.

W^2 30. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 18585. Partitur des 19. Jahrhunderts in Quer-Folio. Als Vorlage für den vorliegenden vierstimmigen Satz: »*Christ ist erstanden*« von Henricus Ysaac, hat offenbar W^1 gedient. Obwohl an den Originalwerten festgehalten ist, ist eine Einteilung in semibrevis-Takte vorgenommen worden, wodurch die Betonungsverhältnisse verschoben werden. Vgl. Mantuani, a. a. O.

A Nr. 3.

W^3 31. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 19183. Handschriftliche Partitur des 19. Jahrhunderts in Quer-Folio, mit Gesängen von Noel Baldouin, Pierre de la Rue, Henricus Finck, Paul Hofhaymer, Josquin de Près, Ludw. Senfl, Barth. Singer, Henricus Ysaac und mehreren Incerti. Der Satz »*Die prunlein die da fliessen*« ist hier Paul Hofhaymer zugeschrieben. Vgl. Mantuani, a. a. O.

E Nr. 34, 40; F Nr. 1.

W^4 32. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 19286. Handschriftliche Partitur des 19. Jahrhunderts, mit Sätzen Heinrich Isaac's. Vgl. Mantuani, a. a. O.

E Nr. 34, 38.

W^5 33. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 19296. Moderne Partitur in Quer-Folio von »*Christ ist erstanden*«. Vgl. Mantuani, a. a. O.

A Nr. 3.

W^6 34. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 19327. Moderne Partitur in Quer-Folio von »*Christ ist erstanden*« sowie der Sequenz: »*Clare sanctorum*«. Vgl. Mantuani, a. a. O.

A Nr. 3.

Z 35. Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 12. Drei in Schweinsleder geheftete Stimmbücher (Discantus, Tenor, Bassus) des 16. Jahrhunderts, 7 cm hoch, 8·4 cm breit. Der Inhalt besteht in 26 textlosen Kompositionen, als deren Verfasser neben anonymen Meistern Agricola, Isaac, Josquin und Obrecht genannt werden. Die Bände stammen aus der Bibliothek von Stephan Roth, der als Stadtschreiber 1546 in Zwickau starb. Vgl. Reinh. Vollhardt, Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau. Leipzig 1893—96, S. 28 ff.

E Nr. 15, 26, 36, 42, 52.

B. Stimmendrucke.

1. 1501. Petrucci, »*Harmonice Musices Odhecaton A.* Widmung datiert: *Venetiis, decimo octavo cal. iunias. Salutis anno MDI.*« Vgl. Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke (Berlin 1877), S. 1. Ex. Bologna, Treviso.
E Nr. 12, 15, 16, 39.

2. 1503. »*Canti C. No. cento Cinquanta. Impressum Uenetiis per Octauianum Petrutium forosempronienseni*«. Vgl. Eitner, a. a. O., S. 3.
Ex. Treviso, Wien.
E Nr. 17, 34, 38.

3. 1512. Erhart Öglin's Liederbuch. 4 Stb. in Quer-Oktav. Als Titel tragen die Stb. die Stimmbezeichnung und Holzschnitte von Hans Burkmaier. Kolophon: »*Aus sonderer kunstlicher art / vnd mit hochstem fleiß se.nd diß gesangkbüecher / mit Tenor Discant Baß vnd Alt Corrigiert worden / in der Kayserlichen vnnd deß hailigen reichs Stat Augspurg / vnd durch Erhart öglin getruckt vnd volendt / am newzehenden tag des Monats Julij von der geburt Christi vnnsers lieben hernn / jn dem XVhundertesten vnnd zwelften jare. Got sv lob.*« Vgl. Eitner, a. a. O., S. 9f.
Ex. Königl. Staats-Bibl. München.
A Nr. 8, 22.

4. 1513. Peter Schöffer's Liederbuch. 4 Stb. in Klein-Quer-Oktav. Als Titelblatt fungieren die Stimmbezeichnungen mit Holzschnitt-Randleisten. Kolophon im Tenor: »*Getruckt zu Mentz / durch Peter Schöffern. Und volendt / Am ersten tag des Mertzen. Anno 1513.*« Vgl. Eitner, a. a. O., S. 10 f.
Ex. Königl. Staats-Bibl. München.
A Nr. 7.

5. 1538. »*Trium vocum carmina a diversis musicis composita. Impressum Nurnberge per Hieronymum Formschneyder.*« 3 Stb. in Klein-Quer-Quart. Vgl. Eitner, a. a. O., S. 44. Die Kompositionen tragen weder Texte noch Autornamen. Handschriftlich sind in den beiden erhaltenen Exemplaren offenbar von derselben zeitgenössischen Hand eine Reihe von Sätzen identifiziert worden. Als Verfasser sind nachweisbar: Alexander Agricola, Arnoldus a Bruck, Jacob Barbireau, Brumel, Jo. Buchner, Loyset Compere, Nicolaus Craen, Sixt Dietrich, H. Finck, Jo. Ghiselin, Hayne, Paul Hoffheymer, Isaac, Josquin, Obrecht, Ockeghem, Samson, Ludwig Senfl.
Ex. Univ.-Bibl. Jena, kirchenmusikalisches Institut Berlin.
E Nr. 15, 26; F Nr. 1, 8.

6. 1539. G. Forster, »*Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein, einer rechten Teutschen art, auff allerley Instrumenten zu brauchen, außerlesen. Getruckt zu Nürmberg bey Johan Petreio anno M.D.XXXIX.*« 4 Stb. in Klein-Quer-Quart.
Ex. Univ.-Bibl. Jena, Ratsschulbibl. Zwickau.

1543. Zweite Ausgabe.
Ex. Univ.-Bibl. Basel.

1549. Dritte Ausgabe: »*Ein außbund schöner Teutscher Liedlein zu singen vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, sonderlich außerlesen. Gedrückt zu Nürmberck durch Johann von Berg Und Ulrich Newber MDXLIX*«,
Ex. Königl. Bibl. Berlin.

1552. Vierte Ausgabe: »*Nürmberg, durch Johann vom Berg vnd Ulrich Newber.*«
Ex. Stadtbibl. Augsburg u. Hofbibl. Darmstadt.

1560. Fünfte Ausgabe, ebenda.
Ex. Königl. Staatsbibl. München, Gymnasialbibl. Heilbronn.

1561. Sechste Ausgabe, ebenda. Der Tenor findet sich in der Königl. Bibl. Berlin (Erk-Sammlung). — »Ein zweiter Teil der Forsterschen Lieder erschien zuerst 1540, dann 1549, 1553 und 1565, ein dritter kam 1549, 1552 u. 1563 heraus, ein vierter und fünfter 1556.« Vgl. Eitner, a. a. O., S. 53 ff.
A Nr. 5, 7, 12, 17; F Nr. 2a.

7. 1540. Sigmund Salblinger, »*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones, ultra Centum / Vario Idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum / FUGÆ quoque, ut vocantur, a Sex usque ad duas voces: / Singulae tum artificiose, tum etiam mire iucunditatis*« »*Besonder Außerleßner, kunstlicher, lustiger Gesanng, / mancherley Sprachen, mer dann Hundert Stuck, von Acht stymmen an / bis auf Zwo: Und Fugen / von Sechsen auch bis auf zwo: Alles vorder nutzlich vnd handtsam zu singen, Und auf Instrument zu brauchen. Augustae Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat. Anno Domini M.D.XL.*« 5 Stb. in Quer-Oktav.
Ex. K. k. Hofbibl. Wien, germ. Seminar Nürnberg (Contratenor und Bassus).
A Nr. 14.

8. 1541. »*Trium vocum cantiones centum a praestantissimis diversarum nationum ac linguarum musicis compositae Norimbergae apud Joh. Petreium, Anno M.D.XLI*«. 3 Stb. (Discantus, Tenor, Bassus) in Quer-Quart. Vgl. Eitner a. a. O., S. 70.
Ex. Königl. Bibl. Berlin, Stadtbibl. Hamburg, Univ.-Bibl. Jena.
A Nr. 2; F Nr. 1.

9. 1544. Joh. Ott, »*Hundert vnd fünfftzehen guter, newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimmen, vor nie im truck auß gangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berhümbtesten, diser kunst gemacht. Impressum Normbergae, impensis honesti viri / Johannis Otthonis Bibliopolae. Anno M.D.LXIIII (!)*« 4 Stb. in Klein-Quer-Quart. Vgl. Eitner, Bibliographie S. 85 f.
Ex. Königl. Bibl. Berlin, Univ.-Bibl. Jena (Disc., Alt., Bass.).
A Nr. 1, 6, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 18, 20.

10. 1550. Henr. Faber, »*Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla, quoque ad usum puerorum accommodata quam breuissime continens. Impressa Norimbergae in Officina Johannis Montani et Ulrici Neuber, Anno Domini M.D.L.*« 1 vol. in Klein-Quart. Ex. Königl. Bibl. Berlin, k. k. Hofb. Wien, Ratsschulbibl. Zwickau.
E Nr. 46.

11. 1559. »*Selectissimorum Triciniorum Tenor (Discantus, Bassus) Noribergae, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi sociorum.*« Der 3. Teil enthält das Datum: »*Calend. Januarii Anno M.D.LIX.*«
Ex. Ratsschulbibl. Zwickau (Discant), Stadtbibl. Leipzig (Tenor), Königl. Bibl. Berlin (Bassus).
A Nr. 2; F Nr. 1.

12. 1563. Wilphlingseder, »*Erotemata musices practicae. Noribergae 1563*«. Ex. Königl. Bibl. Berlin, Stadtbibl. Breslau, Hamburg u. a.
E Nr. 57.

C. Handschriftliche Tabulaturen.

a) Lauten-Tabulaturen.

M¹ 1. München, Mus. Ms.-1512. Eine Handschrift des 16. Jahrhunderts in Quer-Quart, 71 Blätter umfassend, mit den Maßen 15·5 cm hoch × 21·2 cm breit. Diese in Leder gebundene Tabulatur gehörte einst einem H. D., unter welchem Maier (Katalog, S. 145, Nr. 241) einen Hans D. von Mentz vermutet. Fol. 1r bringt den »*Kragen auff die Lautten*« und erklärt kurz die für sie gebräuchlichen rhythmischen Zeichen und Pausen sowie Wiederholungszeichen und Fermate. Folgende Anweisung erklärt die Stimmung der Laute:

»*Die Lautten zuchen vnd Richten lernen.*
Item zum ersten zeuch die Mittelsaiten nit zu hoch, das sy miteinander concordiren vnnd wann sy gleich Lautten so greif auf das ·n· Vnd wie das ·n· Laut also zeuch ·1· *Vnd wan* ·1· *Laut so greif auf das ·f· vnd wie das ·f· Laut also zeuch* ·4· *Vnd wan* ·4· *Laut so greif auf das ·o· Vnd wie das ·o· Lautt also zeuch* ·2· *Vnd wan* ·2· *Laut so greiff auff das ·g· Vnnd wie das g Lautt also zeuch die Quint saiten Vnd wie die quint Lautt, also zeuch das ·gros·* 1 *Den Abzug las* 1 *herab wie das* ·2· *laut, so hastu den Abzug zeuch* 1 *hinauf wie die quint Lautt, so hastu den Auffzug.*

5 *a-la mire*
4 *e-lami*
3 *b-fa ♮ mi*
2 *g-solreut*
1 *d solre*
1 *A-re.*«

Alle Stücke erscheinen anonym. Heinrich Isaac gehören 4 Sätze zu.
G Nr. 7, 19.

St 2. Stockholm, Riks-Bibliotheket. Handskrifter Skön Konst Musik. Lutebok. Ohne Signatur. Eine Pergamenthandschrift des 16. Jahrhunderts (14·2 cm breit und 12·4 cm hoch) in gepreßtem Lederdeckel mit Metallschließen. Der Band kam laut Eintragung auf Fol. 1r Febr. 1846 in die königl. Bibliothek und mag nach einem Vermerk auf derselben Seite vordem einem gewissen Tessin gehört haben. Eine andere Besitzereintragung auf fol. 112b »*Dies Lythboch hoerth . . .*« ist ebenso wie die auf der zweiten inneren Deckelseite ausradiert. Der Kodex stellt eine Abschrift folgenden Lautendruckes dar: »*Ein New geordent Künstlich Lautenbuch*« von Hans Newsidler, Teil I. 1536. Der Vermerk »*Comparatus Anno à nato Christo 1544*« läßt darauf schließen, daß die Abschrift vor dieser Zeit vollzogen war. Fol. 45r lesen wir: »*Erich Sparr Sunby 1632.*« Einzelne Teile der Handschrift wie Fol. 34v—40r, erweisen sich schon durch ihren flüchtigeren Charakter als spätere Nachtragungen. Der letzte datierte Vermerk findet sich auf Fol. 111v: »*Casparus Schaller Cuius Fortunae uictrix est virtus.*« Darunter einige

lateinische Verse und dann: »*Anno 1591 in Vigilia S. Andree scriptum in Rytboholm Suetiae.*« Nach der Untersuchung Tob. Norlind's, welche handschriftlich dem Bande beigefügt ist, ist die Ordnung der Lieder gegenüber dem Newsidler Druck verändert und sind aus Newsidler's II. Teil einige Nummern übernommen worden, so »*Mein fleiß und müh*« (Fol. 34b), »*Pavana mit Galliarda*« (Fol. 36 b ff.), »*Ich ging bey eyteler nacht*« (Fol. 98 a) Vgl. zum Inhalt auch Eitner, Monatshefte f. Musikgeschichte 1871 und Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrh. (Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 318 ff.)

G Nr. 6a, 17, 24.

b) Orgel-Tabulaturen.

1. Leonhard Kleber's Tabulaturbuch. Berlin, Königl. Bibl. Mus.-Ms., Z. 26. Ein 170 Blätter umfassender Kodex in Folio, der in seinen Hauptteilen in den Jahren 1520—22 geschrieben und 1524 vollendet worden ist. Am Schlusse lesen wir: »*Per me Leonardum Kleber de Geppingen / Scriptum et finitum ultima Decembris / 1524 / Phorze in aedibus meis*«. Über die Beschaffenheit der Handschrift wie über ihren reichen Inhalt, der Werke von Josquin, Heinrich Isaac, Anton Brumel, Jörg Schapf, Conrad Org. von Speier, H. Fink, Othmar Luscinius, Paul Hofheimer, Ludwig Senfl und andern umfaßt, erhalten wir genauen Aufschluß in der Berliner Dissertation von Hans Loewenfeld, Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch (Berlin 1897).

   G Nr. 2, 3, 4, 5, 9, 11, 14, 29.

2. Hans Kotter's Tabulaturbuch. Basel, Univ.-Bibl., F. IX. 22. Eine Papierhandschrift aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in Quart (16·1 × 22·6 cm). Auf dem ersten Vorsatzblatt finden wir die Eintragung: »*Sum Bonifacij Amerbachij Basileiensis. Nec muto dominum. M D.XIII.*« Ein zweites Vorsatzblatt enthält ein »*Fundamentum totius artis Musicae Artificialiter compositum*«, ein drittes den »*Index carminum*«, ein Verzeichnis des Inhalts. Nach drei freien Blättern beginnt der eigentliche Kodex, dessen Blätter eine alte Foliierung von 1—86 aufweisen. Blatt 85v und 86 sind unbeschrieben, ebenso die nur mit Notenlinien versehenen Blätter 87—99, welche erst später numeriert worden sind. Musik tragen die Fol. 100—101, 103—104r. Mit Blatt 105 und zwei Nachsatzblättern schließt der Band ab. Er enthält, geschrieben von der Hand Jo. Kotter's (»*manu sua scribebat Jo. Kotter musicorum musicotatos*«) neben reinen Instrumentalsätzen (*Fantasia, Prohoemium, Preludium, Preambulum, Tancz, Carmen etc.*) intavolierte deutsche, französische, italienische und lateinische Gesänge von Heinricus Isaac (Isac, Isacius, Izack, yzaack), Joannes Kotter, Josquin, Paul Hofheimer, Jo. Weck, Sixt Dietrich, M[eister] H[ans] v. Constantz, J(ohannes) b(uchner) zu constantz. Die Aufzeichnung geschieht mit Hilfe der deutschen Orgel-Tabulatur. Die Oberstimme ist mit Mensuralnoten auf einem System von 6 Linien notiert, denen die Schlüsselbuchstaben *c, g, dd* vorgezeichnet sind. Die übrigen Stimmen gelangen durch die Buchstaben von *a—g* in Verbindung mit den bekannten rhythmischen Zeichen zum Ausdruck. Die tiefste Stimme ist der Oberstimme im graphischen Bilde möglichst nahe gerückt Vgl. zum Inhalt Julius Richter, a. a. O., S. 32 ff.

   G Nr. 1, 10, 12, 15, 16, 18, 23, 26, 27.

D. Tabulatur-Drucke.

1. 1507. Francesco Spinacino, »*Intabulatura de Lauto. Libro primo. Impressum Venetiis. Per Octauianum Petrutium Forosempronienseni*«. Italienische Tabulatur. Der Inhalt besteht vornehmlich aus Chansons und Ricercari.
   Ex. Königl. Bibl. Berlin.
   E Nr. 26 intavoliert.

   Francesco Spinacino. »*Intabulatura de Lauto. Libro secondo. Impressum Venetiis. Per Octauianum Petrutium Forosemproniensem*«. Inhalt: Chansons und Ricercari.
   Ex. Königl. Bibl. Berlin.
   G Nr. 25 und E Nr. 16 intavoliert.

2. 1512. Arnolt Schlick, »*Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd liedlein vff die orgeln vnd lauten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken vnd die drit dartzu singen, etlich on gesanck mit dreien . . . Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Uff sant Matheis abent. Anno M. d. XII.*«
   Ex. Königl. Bibl. Berlin, Stadt-Bibl. Leipzig.
   G Nr. 22.

3. 1536. Hans Newsidler, »*Ein New geordent Künstlich Lautenbuch / In zwen theyl getheylt. Der erst für die anfahenden Schüler . . . . . Getruckt zu Nurnberg bei Johan Petreio / durch angebung vnd verlegung / Hansen Newsidler Lutinisten / bürtig von Preßburck jetzt bürger zu Nurmberg. Anno Tausent funff hundert vnd sechs vnd dreyßig*«.
   Ex. Königl. Bibl. Berlin, Leipzig, Liegnitz, München, Nürnberg, Strassburg, Wolfenbüttel Kopenhagen.
   G Nr. 6, 17, 24, 28.

4. 1556. Wolff Heckel, »*Discant. Lautten Buch von mancherley schönen vnd lieblichen stucken mit zweyen Lautten zusamen zeschlagen / vnd auch sonst das mehrertheyl für sich selbs alleyn gehet. Gute Teutsche / Lateinische / Frantzößische / Itallianische Stuck oder Lieder. Auch vilfaltige Newe Dantz / sampt mancherley Fantaseyen / Recercari / Pauana / Saltarelli / Unnd Gassenhawer etc. Getruckt zu Straßburg durch Urban Wyß Rechenmeister M.D.L.VI.*
Ex. Königl. Bibl. Berlin.
G Nr. 8, 20.

5. 1558. Sebastian Ochsenkun. *Tabulaturbuch auff die Lauten / von Moteten / Frantzösischen / Welschen vnd Teutschen Geystlichen vnd Weltlichen Liedern / sampt etlichen jren Texten / mit Vieren / Fünffen / vnd Sechs stimmen ... Gedruckt in der Churfürstlichen Stat Heydelberg durch Johann Kholen.«* Ex. Königl. Bibl. Berlin enthält einen 1562 datierten handschriftlichen Anhang in deutscher Orgeltabulatur. Zehn Gesänge sind »*auff das Clauir abgesetzt*«. Das Exemplar stammt aus dem Besitz von Steffan Zirler, der neben W. Braittengrasser, Jobst von Brandt, Caspar Glanner, Paulus Hoffheimer, Heinrich Isaac, Hans Kilian, Steffan Mahu, Caspar Ottmaier, Gregor Petschin, Ludwig Senffel, Thomas Stoltzer, Martin Zilte selbst als Autor vertreten ist.
G Nr. 13, 21.

6. 1571. Ammerbach. Orgel- oder Instrument-Tabulatur. »*Ein nützlichs Büchlein / in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur / sampt der Application / Auch fröliche deutsche Stücklein vnnd Muteten / etliche mit Coloraturn abgesatzt / Desgleichen schöne deutsche Tentze / Galliarden vnnd Welsche Passometzen zubefinden / etc. Desgleichen zuuor in offenem Druck nicht ausgangen. Jetzundt aber der Jugend vnd anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertiget / Durch* **Eliam Nicolaum** *sonst* **Ammerbach** *genandt / Organisten zu Leipzig in S. Thomas Kirchen. Mit fleis vom Autore selbs vbersehen vnd Corrigirt. Anno / 1571. Kolophon: Gedruckt zu Leipzig / Durch Jacob Berwalds Erben Anno 1571.«*
Ex. Univ. Bibl. Rostock, Stadtbibl. Leipzig, Bibl. der Musikfreunde Wien, Kopenhagen, London.
A Nr. 12.



II. Die Lesarten.

Um bei der Fülle der herangezogenen Vorlagen den Revisionsbericht nicht über das Maß hinauswachsen zu lassen, ist von der Mitteilung aller Lesarten Abstand genommen worden. Immerhin werden die Angaben genügen, eine jede Quelle in allen ihren wesentlichen Zügen klar erkennen zu lassen. Die für sie gebrauchten Abkürzungen sind in Teil I des Revisionsberichtes erörtert worden.

A. Deutsche Lieder.

1. »Ach, was will doch mein hertz« (S. 1).

Vorlage: Ott 1544, Nr. 1. Dem Baß fehlt das Taktzeichen. Die einzelnen Stimmen variieren in der Schreibung des Textes. Der Tenor hat »*wil, bit, schrei, yeht, meid, seit, nit*«; auch Alt und Baß weisen die Form »*yeht*« auf. Der Alt singt »*kleglicher weyß*«. Kompositionen über denselben Text, welche aber mit Isaac's Satz nicht identisch sind, finden sich bei Arnt von Aich 1519 und in Egenolff's Reutterliedlin 1535. Strophen 2 und 3 sind aus ersterem Werke hinzugefügt. Das »*al weg*« im Abgesang von Strophe 3 ist unverständlich; vielleicht ist zu konjicieren »*al ding*« Vgl. »Publikationen«, Jahrg. I—III u. IV S. 105 ff. sowie Eitner, S. 7.

2. »Al mein mut« (S. 2).

Vorlagen: Petreius 1541, Nr. XII und Montanus 1559, Nr. 20. — Diskant, Takt 25 bis 35, Note 3 ist bei Petreius im Mezzosopran-Schlüssel notiert. Die Schreibung der Texte weicht unbedeutend ab. (Eitner, S. 17.)

3. »Crist ist erstanden« (S. 4).
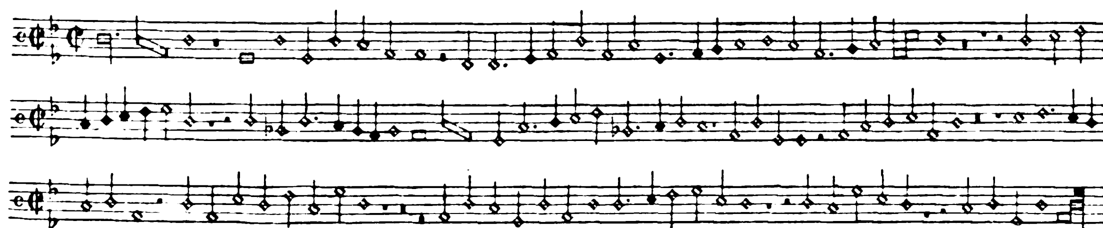
Vorlagen: *Ba*[2], Nr. 29, *W*[1], *M*[1]. Nur in *Ba*[2] ist der Text den beiden Mittelstimmen untergelegt. Im Alt Takt 31 und Baß Takt 23 findet sich hier hinter der ersten Note ein Distinktionsstrich. *W*[1] und *M*[1] sind infolge ihrer instrumentalen Bestimmung stark ligiert und zeigen verwandte Züge. Bei beiden lautet der Kontratenor (Alt)

Takt 32/33 [Notenbeispiel], beide schließen im Baß mit longa *a*. In der Ligierung bestehen Abweichungen.

Der Satz ist nicht identisch mit der Fassung in Berlin, Mus.-Ms. Z. 98 oder einer der Trienter Codices (D. D. T. i. Ö. VII). Zum Text vgl. Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes (dritte Ausgabe, Hannover 1861), Nr. 81—85 und 92 sowie Wackernagel, das deutsche Kirchenlied II, 43; siehe auch Erk-Böhme, Deutschen Liederhort, Nr. 1970. In moderner Partitur erhalten in *W*[2], *W*[5] und *W*[6].

4. »Ein frolich wesent[h]« (S. 5).

Vorlagen: *G*, *M*[1]. Die Stimmen von *G* weisen nur den Textanfang der Überschrift auf, der Baß mit der Variante »*Ein Frölich weßenth*«. Auch *M*[1] bringt nur den Textanfang: »*Ain frölich wesen*«. Der ganze Text ist nach Kleber fol. 26a hinzugefügt. *M*[1] (Ms. 330, fol. 44v) bietet noch eine vierte Stimme, welche sich aber mit den übrigen nicht vereinigen läßt. Sie sei hier mitgeteilt:



In *G* Takt 45 heißt Note 2—4 [Notenbeispiel]. *M*[1] zeigt gegenüber *G* einige Varianten.

Diskant: Takt 8, Note 1 ist geteilt in 2 Viertel *d' e'*, Takt 9, Note 1 in zwei Viertel *a' g'*, deren erstes an die letzte Note des vorhergehenden Taktes gebunden ist; Takt 18, Note 1 zerfällt in 2 Viertel *c'' b'*; Takt 23—25 sind die breves in semibreves zerlegt; Takt 26 besteht aus 2 semibreves *g*.

Tenor: Takt 4/5 die longa ist in brevis + 2 semibreves zerlegt; Takt 8 erste beiden Noten ligiert; Takt 18, anstatt der ersten beiden Halben steht die Viertelbewegung *es' d' c' b*; Takt 27, Note 2—5 werden ersetzt durch die ganze Note *f'*; Takt 28, ♭ vor *e* fehlt; Takt 39, Note 3 ersetzt durch Halbe *d'*, halbe Pause; Takt 44, letzte Note ersetzt durch die Viertel *a, g*; Takt 45 an Stelle der brevis findet sich punktierte Halbe *a*, Viertel *g*, Ganze *a*.

Baß: Takt 3, brevis in 2 semibreves zerpflückt; Takt 7, brevis ersetzt durch punktierte Ganze *g*, Viertel *fe* Takt 10, brevis zerfällt in 2 semibreves; Takt 13/14 ligiert; Takt 17, Punkt durch Pause ersetzt; Takt 19/20  ; Takt 23—26, die breves sind in semibreves zerlegt; Takt 30, Note 1 durch Pause ersetzt; Takt 36, brevis in 2 semibreves zerlegt; Takt 39, erste Note durch Pause ersetzt; Takt 42 wie Takt 43, erste Note punktiert, zweite Viertel; Takt 45 weist 2 semibreves *d* auf.

Was den Text angeht, so ist Strophe 2, Zeile 1 nicht ganz verständlich; Zeile 3 steht vielleicht »scha« für »schau«. Andere Kompositionen desselben Textes liegen von Jacob Barbireau, Mathias Pipelare und Jacob Obrecht vor. Vergl. auch Aufsatz Eitner, S. 40. Die Tabulaturen siehe unter *G* Nr. 2 und 8.

5. »Erkennen thu mein traurigs gmüt« (S. 6).

Vorlagen: Forster's »*außzug*« Nr. LXXXI.

Tenor: Takt 4, Note 2 in 1549 fälschlich *d* statt *c*.

Baß: Takt 1—9 in 1549 irrtümlich notiert im F-Schlüssel auf der vierten Linie.

Textvarianten siehe bei M. E. Marriage, Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrh., Nr. 203—206) Halle, Niemeyer, 1903, S. 49. — Vgl. Eitner, S. 50.

6. »Es het ein Baur ein Töchterlein« (S. 7).

Vorlage: Ott 1544 Nr. 45.

Diskant: Takt 45, Note 2 in der Vorlage *d'*.

Textlich ist in Diskant und Baß der schwankende Gebrauch von »*nicht*« und »*nit*«, in Alt und Baß von »*meydlein*« und »*meydlin*«, in Tenor von »*bawer*« und »*baur*« anzumerken. Vgl. Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1877) Nr. 52 und Erk-Böhme, Nr. 119[d]. Siehe auch den von Eitner, Erk und Kade besorgten Neudruck in den »Publikationen« der Gesellschaft für Musikforschung, Jahrg. I—IV u. Eitner, S. 52.

7. »Es wolt ein meydlein grasen gan« (S. 9).

Vorlagen: Forster II, Nr. XLIIII, Schöffer 1513, Nr. 61, *Ba*[3] und *M*[1]. Nur in *Ba*[3] ist als Autor H. Isaac angegeben. Forster überliefert vollständig untergelegten Text, in *Ba*[3] ist er zwischen Tenor und Baß verteilt, Schöffer setzt den Text an den Schluß der Tenorstimme, *M*[1] bietet nur den Textanfang. Der Fassung Forster steht die Gruppe der übrigen Quellen gegenüber, welche vor auf- oder absteigender Viertelbewegung verschiedene Werte gleicher Tonhöhe zusammenfassen, statt [Noten] notieren [Note] und an Stelle zweier Halben eine Ganzenote setzen etc. Das Tonmaterial ist in allen Fassungen dasselbe bis auf Forster Alt Takt 19, wo für die semibrevis *c'* in Anlehnung an die älteren Quellen das bessere *d'* eingesetzt ist und Alt Takt 28, wo Forster an Stelle der Pause die erste Note punktiert. Der Rhythmus hat in Fassung Forster neben der ersten Note des Alt, die in brevis verwandelt ist, und in Baß Takt 32, sowie Tenor, Takt 35, dessen erste Note punktiert ist, nur eine wesentliche Änderung erfahren im Diskant Takt 18/19, wo alle übrigen Quellen [Notenbeispiel] bezw. *M*[1] [Notenbeispiel] aufweisen, eine rhythmische Fassung, die sich mit dem Texte aber weniger gut verbindet. Die treffliche Anpassung der Worte an Fassung Forster war ausschlaggebend für Bevorzugung derselben. Von besonderen Abweichungen seien einige verzeichnet: Forster notiert den Diskant Takt 25, Note 5 bis Schluß der Stimme im Diskant-Schlüssel. *Ba*[3], *M*[1] und Schöffer: Alt Takt 46 semibrevis *c'* an Stelle der minimae *g' c'* und Takt 48 bereits longa *d'*; Baß Takt 21 erste Note punktiert, zweite Halbe. — Zu den Textvarianten in Forster siehe Marriage, S. 95; weitere Textnachweise ebenda S. 234, Nr. 44. Das anstößige »*Fick mich*« ist aus *Ba*[3] durch »*Juck mich*« ersetzt. *Ba*[3] schreibt: »*medtlin*«, bezw. »*meitlin*«, »*wol da die roten rosen stand*« und »*du hast smer*«; Schöffer: »*vnd da die roten rosen stan*«, sowie »*du hast sein er*«. Vgl. auch Aufsatz Eitner, S. 55.

8. »Freundlich vnd mild« (S. 10).

Vorlage: Ott 1544, Nr. 72, Öglin 1512, Nr. XXXIII. Nur Ott hat den Text untergelegt. Öglin bringt ihn hinter der Tenorstimme zum Abdruck. Folgende Versehen waren in Ott zu verbessern:

Alt: Takt 28, Note 2 semibrevis.

Baß: Takt 15[2] semibrevis-Pause; Takt 27, Minima-Pause fehlt.

Text Strophe 2: »*Fleyschlich, ist zwar wenig ersehen*« (verbessert nach Arnt v. Aich). Strophe 3: »*erhalten, treuen*«. Öglin notiert irrtümlich die vorletzte Note des Diskant gefüllt und zeichnet durchgehends die zweite Stimme im Alt-Schlüssel auf. Zum Text sei Folgendes bemerkt: Öglin schreibt in Strophe 1: »*Früntlich, raines, pild, perd, emsigklich, fleiß, lenger ye mer, mich gar trewlich, zychten*«. Strophe 2: »*yeben, meren, eren, lieplich, rain, die*

mir gefalt / du bist erkorn / auß weibes schorn / erforn, kainem reich, ist nye ersehen, allain, kain, ain, bschechen«. Strophe 3: *»alczeit, berait, laid, sölchs, wil, stil, naigen, erczaigen, pit, früntlich, wan, pin, aigen«.* Auch bei Arnt von Aich 1519 liegt das Lied vor, aber in anderem Tonsatz. Der Text zeigt einige erhebliche Abweichungen. Vgl. den Neudruck in den »Publikationen«, Jahrg. I III u. IV, S. 137ff sowie Aufsatz Eitner, S. 57.

9. »Greiner, zancker, schnöpffitzer« (S. 11).

Vorlage: Ott 1544, Nr. 44.

Alt: Takt 43, Note 2 in der Vorlage *a*. Baß: Takt 39 semibrevis *d* zweimal gesetzt. Die Schreibweise des Textes variiert sogar in den einzelnen Stimmen. Nebeneinander finden sich *»greyner, grainer«* und *»graner«*, *»schnöpffinger«* und *»schnöpffitzer«*. Derselbe Text ist unter anderen auch von Heinrich Finck (Wien, Ms. 18810) und Paul Hoffheimer (Rhau, Tricinia 1542) komponiert worden. Ein textlich naheverwandtes Lied *»Czënner greyner wie gefelt«* liegt dreistimmig in Berlin, Mus.-Ms. Z. 98, vor. Der Anfang begegnet mehrfach in Quodlibets, so in Forster II, Nr. 60 und in Schmeltzel 1544. Vgl. den Neudruck in den »Publikationen«, Bd. I—III und die zugehörige Einleitung in IV, S. 141f; siehe auch Aufsatz Eitner, S. 59.

10. »Ich stund an einem morgen« (S. 12).

Vorlagen: M^2 (anonym), Ott 1544, Nr. 73. Für den musikalischen Text ist M^2 maßgebend, der Worttext ist nach Ott hinzugefügt. Fassung Ott weicht an mehreren Stellen ab. Diskant Takt 5, Note 3 und 4 ersetzt durch Viertel *f'*; Variante Takt 9—11 ist in den Text aufgenommen worden; Takt 19, Note 1/2 hat die Fassung Ott den Vorzug erhalten, da sie sich dem Text besser anpaßt; in M^2 findet sich dafür eine semibrevis *a'*. — Baß, Takt 26, Note 1 hat Ott *a*. Von Textvarianten in den einzelnen Stimmen seien erwähnt: Diskant *»do het«*, Tenor *»geschiden«*. Die Fassung des Textes in Ott 1534 zeigt erhebliche Abweichungen. Strophen 6 und 7 sind hieraus hinzugefügt. Zur Überlieferung von Text und Melodie ist zu vergleichen: Eitner, »Publikationen«, Bd. IV, Einleitung Seite 165 ff.; R. v. Liliencron, »Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert«, Nachtrag S. 63 f.; Böhme, Nr. 269, Erk-Böhme Nr. 742 und Kopp, »Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343« (Berlin, Weidmannsche Buchh. 1905) in »Deutsche Texte des Mittelalters«, Bd. V, Nr. 153.

Neudruck der Partitur siehe in den »Publikationen«, Bd. IV. Vgl. auch Aufsatz Eitner, S. 80 f. Neben Isaac haben sich noch H. Finck, M. Greiter und L. Senffel mit diesem Liede beschäftigt. Senffel hat es fünfmal komponiert.

11. »In Gottes namen faren wir« (S. 14).

Vorlagen: Be^1, *Re*, M^1. Die erste Quelle ist wahrscheinlich Autograph, die beiden andern sind anonyme Abschriften. Alle drei Vorlagen weisen nur den Textanfang auf. Der vollständige Text ist hinzugefügt nach Wackernagel, »Das deutsche Kirchenlied«, II, 679. Siehe Faksimile 1.

Be Diskant: Takt 33, Note 2 *f'*.

Re Diskant: Takt 3, Note 3, zerlegt in 2 minimae; Takt 32/33 .

Alt: Takt 21, Note 1 ersetzt durch die minimae *c' e'*; Takt 28, Note 2 *c'*; Takt 47, Note 1 *d'*; Takt 53 Note 2 zerlegt in semibrevis und minima *d'*.

Tenor: Takt 3, Note 1 *h*; Takt 13—15 ; Takt 24, Note 1 *c'*; Takt 34, Note 4—6, ersetzt durch minima *h*; Takt 36—37 .

M^1 (erhalten in den Codices 328, 329, 331, die Altstimme fehlt) entspricht im allgemeinen der Fassung *Re*. Besonders zu bemerken ist:

Tenor: Takt 37, die zweite semibrevis von *Re* geteilt in 2 minimae.

Baß: Takt 24 ♭ vor *h*; Takt 54 Schlußnote longa *g*.

Zum Text siehe noch Hoffmann v. Fallersleben Nr. 97 und Nr. 12, zur Melodie vergleiche Erk-Böhme Nr. 2019. Von Kompositionen über denselben Text seien besonders nachgewiesen der anonyme Satz in den Trienter Codices (Denkmäler VII, 266) und Sätze von Ludwig Senfl (unter anderem in München, Mus.-Ms. 3155) Paul Hoffheimer (Wien 18810) und Thomas Stoltzer (Rhau 1544).

12. »Isbruck, ich muss dich lassen« (S. 15).

Vorlagen: Ba^5, Forster, außzug I, XXXVI, Ammerbach 1571, Nr. 41. Der Text ist nach Forster hinzugefügt worden.

Ba^5 Alt: Takt 21, fehlt Note 3. Forster: Tenor, erste Note irrtümlich brevis; Takt 17 bis Schluß im Tenorschlüssel.

Ammerbach teilt gern längere Noten in zwei kleinere und tauscht bei sich schneidenden Stimmen die übergreifenden Partien aus, so in Alt und Tenor: Takt 5—7 Note 1 und Takt 13—15 Note 1. Diskant: Takt 12, Note 2 ist ersetzt durch die Koloratur *a' g' a' b'*.

Textvarianten siehe bei Marriage S. 26. Zur Literatur des Liedes vgl. ebenda S. 212, Nr. 36 und Böhme Nr. 254, sowie Erk-Böhme Nr. 743. Heranzuziehen ist auch R. v. Liliencron, a. a. O., S. 66 f. und Beilagen S. XVII. ff. Eine Umdichtung siehe bei Kopp Nr. 139. Bibliographische Belege bietet Aufsatz Eitner, S. 84, wertvolle Vergleiche Adolf Thürlings in seiner Studie »Innsbruck ich muß dich lassen« in der »Festschrift« zum zweiten Kongreß der I. M. G. (Basel, 1906). Dort liegt auch eine Komposition desselben Textes von Cosmas Alderinus in Neudruck vor. Tabulatur siehe unter *G* Nr. 13.

13. ›Kein frewd‹ (S. 16).

Vorlage: *Ba*². Das Lied ist gezeichnet mit »*H. Y.*« Der Text ist nicht untergelegt, aber in der Tenorstimme mitgeteilt. Siehe Eitner, S. 86.

14. ›Mein freud allein‹ (S. 17).

Vorlagen: Ott 1544, Nr. 3, Salblinger, *Ba*² und *Be*² (anonym). Der Text ist auch mitgeteilt bei Ochsenkun Nr. LXXIII.

Ott. Textvarianten: 1. »*durch dich ich*«; 2. »*vngfer*, »*stett*« fehlt, »*dich will*«, »*lieb hab ich dich*«; 3. »*deiner*«, »*nit von mir wenck*«, »*ingedenck*«.

Salblinger, Kontratenor (Alt): Takt 20/21 *d*; Takt 40 ♭ vor *c'*.

Tenor: Takt 33 brevis in 2 semibreves zerlegt; Takt 41, Viertel *a* gespalten in 2 Achtel *b a*.

Baß: Takt 11, über der letzten Note das Wiederholungszeichen; Takt 21, semibrevis *g*.

Textvarianten: 1. »*on*«, »*mit gantzer trew*«; 2. »*on gfar*«, »*in rechter still*«, »*lieb hab ich dich*«; 3. »*des stat beweiß*, »*thu mit deiner lieb raichen*«, »*nit von mir wenck / zu mir dich lenck*«, »*inngedenck*«. Hinzu kommen eine ganze Fülle Varianten der Schreibung.

*Ba*² trägt nur den Textanfang: »*Min frewd allein*«. Die Repetition des ersten Teiles ist allein im Alt angezeigt.

Diskant: Takt 39 fehlt die erste Note, welche aber durch den Kustoden als *f'* festgelegt ist.

Alt: Takt 33—35 sind die Noten nicht ligiert.

Tenor: im Altschlüssel und von Takt 28, Note 3 im Tenorschlüssel notiert. Takt 28, vierte Note punktiert, fünfte Viertel; Takt 29, anstatt der ersten beiden Viertel Halbe *f*.

*Be*² Diskant: Takt 27, Note 2 punktiert, Note 3 Viertel. Nur der Textanfang ist gegeben.

Ochsenkun, Textvarianten. 1. »*gesellt*«, »*durch dich bin ich*«, »*mit rechter trew*«; 2. »*in rechter still*«; 3. »*sihe*«, »*des statt beweyß*«, »*gegn*«, »*ingedenck*«.

Neudruck in »Publikationen«, Bd. I—III, siehe auch die zugehörige Einleitung in IV, S. 193 ff.

Bibliographische Belege in Eitner's Aufsatz, S. 109. Tabulaturen siehe unter *G* Nr. 19—21.

15. ›Mein Müterlein‹ (S. 18).

Vorlage: Ott 1544 Nr. 39.

Alt: Takt 11 ist brevis-Pause als drei einzelne semibrevis-Pausen notiert.

Der Tenor hat durchgehends ein ♭ vorgezeichnet.

Alt und Baß: »*Awe neyn*« sprach sie.

Neudruck in »Publikationen« Bd. I—III; siehe auch die Einleitung in IV, S. 195 ff.

Vgl. ferner Fr. M. Böhme, Nr. 224, Erk-Böhme, Nr. 844 und Eitner's Aufsatz, S. 111.

16. ›Mich wundert hart‹ (S. 19).

Vorlagen: *M*², Ott 1544, Nr. 33. — *M*² verdient als ältere und genauere Quelle den Vorzug.

Ott, Diskant: Takt 38, Note 4 minima.

Alt: Takt 12 fehlt das Wiederholungszeichen.

Baß: Takt 3 nicht ligiert. Takt 31/32 sind beide Pausen ungenau zu einer brevis-Pause zusammengezogen. Takt 34 bis Schluß fehlt die ♭-Vorzeichnung.

Der Text ist nach Ott untergelegt mit einigen Abweichungen. Strophe 1: Die einzelnen Stimmen schwanken zwischen den Schreibweisen »*klang*« und »*klanck*«; »*derbaytten*«, »*derbeitten*«, »*erbaytten*«, »*erbeytten*« und »*erbeitten*«. Der Baß schreibt: »*des spils erbaitten*«. Strophe 2: »*das er nur lig*«, »*ist nits erst*«, »*geschicht*«, »*mags*«; Strophe 3: »*gleichen*«.

*M*² weist ebenfalls Textvarianten auf. Strophe 1: »*der fart des klaffers*«, »*mir (?) mei sin vnnd gmuet*«, »*waidspills*«, »*gesett*«, »*derpeitten*«, »*im wirt ain tanntz*«; Strophe 2: »*ich hoff vnnd doll / vnntrew werd woll*«, »*noch main*«, »*das es mir lig am affen*«, »*ich din bericht*«. Strophe 3: »*Khum*«, »*pan*«, »*darumb*« [»*will*«], »*poser*«.

Neudruck in »Publikationen« Bd. I—III.

Siehe auch die Einleitung in »Publikationen« Bd, IV, S. 197 ff. und Eitner's Aufsatz, S. 112.

17. »O weiblich art« (S. 20).

Vorlage: Forster, außzug I, CVIII.

Diskant: Takt 29, Note 2 bis Schluß im G-Schlüssel notiert.

Tenor: Takt 13, Note 1 und 2 in der Vorlage doppelt gesetzt.

Zu Textvarianten siehe Marriage, S. 64. Vgl. auch die Nachweise ebenda S. 223, Nr. 108 und Eitner's Aufsatz, S. 118.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 24.

18. »O werdes glück« (S. 21).

Vorlage: Ott 1544, Nr. 2.

Tenor: Takt 62, Note 2 als semiminima notiert.

Der Text der einzelnen Stimmen zeigt ein Schwanken zwischen den Formen »*plum*« und »*blum*«, »*versteh*« und »*verstehe*«, »*won*«, bezw. »*wohn*« und »*wan*«. Strophe 3: »*bey tag vnd nacht in Venus macht*«.

Siehe auch die Einleitung in »Publikationen« Bd. IV, S. 209 ff. und Eitner's Aufsatz, S. 118.

19. »Svesser vatter herre got« (S. 23).

Vorlagen: *Re* (Discantus, Bassus), *M*[1] (Ms. 328, Fol. 7v: Tenor).

In *Re* ist yfaac als Verfasser genannt, *M*[1] gibt keinen Autor an. Beide Quellen haben nur Textanfänge.

Älteste Belege für die Tenormelodie sind die Münchener Codices Cgm 716 (fol. 178) und Clm 6034 (fol. 86) beide Handschriften des 15. Jahrhunderts. Isaac's Tenorweise zeigt erhebliche Abweichungen. Zum Text vgl. Wackernagel II, 1005—1012. Der untergelegte Text ist der Berliner Handschrift in Quart, Nr. 659 (Anfang des 16. Jahrhunderts), fol. 39^b entlehnt (nach Wackernagel). Siehe auch Meister-Bäumker, »Das katholische Kirchenlied«, I, 420, Zahn, »Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder«, II, 3999 und Erk-Böhme, Nr. 2006. Triller von Gora (»Schlesich Singebüchlein«, 1559) bringt die Melodie zu »*Nu danket Got aus hertzen grundt*« und einer Umdichtung von »*O suesser vatter*«.

Die frühesten katholischen Gesangbücher, welche das Lied enthalten, sind: Obsequiale 1570, Tegernsee 1574, Dilingen 1576, München 1586.

Böhme 621 gibt eine zweite Melodie nach der Münchener Handschrift Clm 6034 (sec. XV). Ihr Text, welcher sich auch gut der ersten Melodie anpaßt, sei hier mitgeteilt:

»*Suesser vater herre got,*
verleih das wir erchennen dy zehen pot
vnd dy mit wort vnd verchen alzeit laisten
yn rechter lieb in deiner güt,
so werd wir sälden reich.«

20. »Wann ich des morgens frü auffstehe« (S. 24).

Vorlagen: Ott 1544, Nr. 14, *M*[2] (anonym).

M[2] Diskant: Takt 33, brevis *g'*, semibrevis *f*, vielleicht die ursprüngliche Fassung;

Baß: Takt 6, Noten 2 und 3 zusammengezogen. Die Fassung Forster ermöglicht bessere Deklamation.

Vom Text liegt nur der Anfang »*Wan Ich des morgens frue aufstan*« vor.

Ott hat nur eine Strophe, die zweite ist nach Heidelberg, Pal. 343, hinzugefügt. Zu bemerken ist zu Strophe 1 der schwankende Gebrauch von »*auffsteh*« und »*auffstehe*« in den einzelnen Stimmen. Vgl. Kopp Nr. 199. Siehe auch Böhme Nr. 204 und Erk-Böhme Nr. 466^a. Neudruck in »Publikationen« Bd. I—III. Bibliographische Belege in »Publikationen« Bd. IV, S. 223 ff. und Eitner's Aufsatz, Seite 12. Isaac's Diskant ist von Senfl einmal als Tenor, ein andermal als Alt eines Liedsatzes in Ott 1534 verwendet worden.

21. »Was frewet mich« (S. 25).

Vorlage: *Ba*[2] Nr. 39.

Diskant: Takt 23 steht unter der ersten Note *c'* ein Kreuz, durch welches offenbar das wenige Takte vorher gesetzte ♭ aufgelöst werden soll.

Der vollständige Text findet sich unter der Tenorstimme. Strophe 2, Zeile 4: *dir*.

Siehe Aufsatz Eitner, S. 127.

22. »Zwischen perg vnd tieffem tal« (S. 26).

Vorlagen: W^1, M^1, Be^2 (Diskant), Öglin 1512, Nr. III. In den letzten drei Quellen anonym. Be^2 (Diskant) Takt 29 ligiert. M^1 und Öglin vermeiden den Schlüsselwechsel im Alt, beide haben Takt 24/25 ligiert. Öglin schreibt *berg*. Im Gegensatz zu W^1 und M^1, welche nur Textanfänge aufweisen, bietet Öglin die ganze erste Strophe. Auch Be^2 enthält sie in einer andern Komposition mit einigen Varianten (*»der seines puelens nit haben mag«*). Die ungenaue Form *»tieffe«* statt *»tieffem«* ist allenthalben überliefert. Die zweite Strophe ist nach Erk-Böhme 411 aus den Bicinien von Vannius (Bern 1553) hinzugefügt worden. Siehe auch Böhme Nr. 163. Der Text ist mehrfach komponiert, so z. B. von Senffel. Ein Satz von Paul Hoffheimer liegt unter anderem in Augsburg 142ª, fol. 35, vor. Bibliogr. Belege in Eitner's Aufsatz S. 134. Neudruck in »Publikationen« Bd. IX. Tabulatur siehe unter *G* Nr. 29.

B. Französische Lieder.

1. »Fille, vous aues mal gardé le pan d'auant« (S. 27).

Vorlagen: *R, Bo, C,* F^6, W^1.

Untergelegten Text weist nur *C* auf. In *R* ist der Oberstimme der Textanfang *»Fille, vous haue mal guardé«* beigegeben, in *Bo* allen Stimmen mit Ausnahme des Tenor *»Fille vous aueç mal guardé le pan deuan«*. F^6 bringt den Textanfang in der Fassung *»FJlle uos aue mal gardé le pan dauant«*, W^1 als *»file vos«*.

Folgende Abweichungen der Quellen sind bemerkenswert:

Diskant: Takt 28/29 in F^6 [Notenbeispiel]; Takt 51, Note 1, in W^1 *f'* gebunden an *f'* des vorhergehenden Taktes; Takt 56, Note 2 in F^6 zerlegt in zwei Halbe; Takt 61, letzte Note in F^6 nicht hinüber gebunden; Takt 73, erste Note in *C* ersetzt durch zwei Viertel *g' f'*, zweite Note in F^6 geteilt; Takt 81, erste beide Viertel in *C*, F^6 und W^1 ersetzt durch Halbe *g'*, dritte Note in F^6 geteilt in zwei Halbe.

Alt (Kontratenor): Takt 6, Note 3 in *C* und F^6 zerlegt in zwei Viertel *a f*; Takt 16, letzte beide Noten in *C* und F^6 Halbe; Takt 21/23 in *C* und F^6 [Notenbeispiel]; Takt 23 in W^1 wie in *C* und F^6; Takt 29 in W^1 ♭ vor *e'*; Takt 30 in *C* und F^6 [Notenbeispiel]; Takt 33, letzte beide Noten in *C* und F^6 Halbe; Takt 47, in W^1 erste Note punktiert, zweite Viertel; Takt 48, letzte Note in *C* und F^6 ersetzt durch zwei Viertel *a g*; Takt 53, Note 2 in W^1 zerlegt in zwei Halbe; Takt 55, Noten 3/4 in W^1 zusammengezogen; Takt 56, nur *R* hat ein ♭ vor *e'*; Takt 62, erste Note in W^1 geteilt und erste an die letzte des vorhergehenden Taktes gebunden; Takt 73, in W^1 an Stelle der ersten Note zwei Viertel *f g*; Takt 81, in F^6 ♭ vor Note 1; Takt 82, in *C* letzte beiden Noten Halbe.

Tenor: Takt 11, in W^1 2 semibreves; Takt 27, in W^1 2 semibreves *f*; Takt 36, in W^1 erste beiden Noten Halbe; ebenso Takt 41, Note 3 und 4 in W^1 und F^6; Takt 48, W^1 zerlegt Note 3 in zwei Halbe, ebenso in Takt 56 W^1 und F^6; Takt 62, W^1 und F^6 zerlegen Note 1 in zwei Halbe; Takt 81, in *Bo* letzte beide Noten zusammengezogen; Takt 82, dritte Note in W^1 punktiert, vierte Viertel.

Bassus (bassa vox.). In F^6 notiert im *F*-Schlüssel auf der 5. Linie; Takt 6, Note 3 in F^6 ersetzt durch die Viertel *c A*; Takt 17, Noten 1/2 in *Bo* zusammengezogen; Takt 33, Note 1 in F^6 punktiert, Note 2 Viertel; Takt 44, in *Bo* fehlt das ♭ vor der ersten Note; Takt 51, Note 1 in *Bo* gespalten in zwei Halbe; in F^6 ist Note 2 gespalten; Takt 57 in *Bo* semibrevis-Pause, semibrevis *f*, ebenso in W^1; Takt 59, in *Bo* und W^1 erste beide Noten zusammengezogen; Takt 71, in F^6 und W^1 erste Note zerlegt in zwei Halbe; Takt 73, in F^6 ♭ vor *e*; Takt 79, Note 1 in F^6 und W^1 zerlegt in zwei Halbe.

2. »J'ay pris amours« (S. 29).

Vorlage: F^5.

Vorliegender Satz wie die beiden rein instrumentalen mit demselben Textanfange (S. 67 ff.) gehen zurück auf eine dreistimmige Komposition, welche uns in Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379 erhalten ist. Ich teile sie hier mit:

J'ay pris* a - mour en ma de - ui - - - - - se pour con - que - - - - rir ioi - - eu - se - té.

Contra

Tenor

Heu - reux se - ray en ce - - - - ste - - ste, s'ad - ve - nir puis a mon em - pri - - - - - se.

* prius

S'il est aucun qui m'en desprise,
il me doit estre pardonné.

Il me samble que c'est la guise
qui n'a riens. Il est debouté
et n'est de personne honnouré.
N'esse pas droit dont que g'y vise?
J'ay pris

Zur Chanson entleiht Isaac von diesem Satze die Oberstimme und stattet sie mit neuen, andere Harmonien ergebenden Gegenstimmen aus. Im ersten der beiden Instrumentalsätze stützt er sich dagegen auf den Tenor dieses Satzes. Im zweiten wird aus den ersten Takten das Zurückgreifen auf die mitgeteilte Vorlage evident; für den weiteren Verlauf bietet sie nur das motivische Material dar. Die Chanson ist in F^5 unvollkommen überliefert. Der Text ist schlecht und unvollständig mitgeteilt, ergänzt sich aber aus Paris nouv. acq. fr. 4379; das Ritornell Takt 1—30 ist nicht kenntlich gemacht.

Der Kontra ist gegen Schluß verderbt. Die klein gestochenen Noten Takt 47—50 fehlen; Takt 51 bis Schluß ist eine Terz zu hoch notiert; Takt 55/56, die beiden letzten Noten fehlen.

Textvarianten: »*a ma deuise*«; »*en ceste*«; »*a moy comprise*«. Die zweite Strophe fehlt.

3. ›Je ne puis viure‹ (S. 30).

Vorlage F^5.

Allein der Oberstimme ist der Text untergelegt, die übrigen Stimmen haben nur den Textanfang. Alle Stimmen schreiben »*pius*« bezw. »*pivs*«. Von der Unterlegung des Textes unter alle Stimmen ist Abstand genommen worden, da die Behandlung der Themen den instrumentalen Vortrag offenbar macht (vgl. Tenor Takt 19—21 mit Diskant Takt 25—27).

4. ›Le seruiteur‹ (S. 31).

Vorlage F^5.

Vom Text liegen in allen drei Stimmen nur die Worte der Überschrift vor. Er ist vollständig hinzugefügt worden nach Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379, fol. 25 v. Allein die Oberstimme ist vokal zu denken, die beiden andern Stimmen sind ohne Frage von Instrumenten auszuführen. In Takt 28 der Oberstimme ist man geneigt, in Rücksicht auf die beiden andern Stimmen *e e f* zu konjicieren, doch ist *f f e* aus fr. 4379 gesichert. Unterstimme Takt 28·3 steht in der Vorlage »longa« statt »brevis«. Das Lied »*Le serviteur*« hat vielfache Behandlung gefunden. Als Chanson kennen wir es von Bedingham, Tadinghen, Hanart. Messen bauten darüber auf: Ockeghem, Alex. Agricola, Faugues, um nur ein paar Namen zu nennen. — Eine verwandte Chanson »*Le serviteur mal fortuné*« von C. Blosset (um 1472) siehe bei Raynaud, Rondeaux etc., S. 93/94.

5. ›Maudit soit‹ (S. 33).

Vorlagen: F^5, *R*.

Mit einem Vorspiel versehen, treffen wir die Komposition ohne Text in W^1 an. (Siehe *E* Nr. 29.) Der vollständige Text ist nur dem Diskant und dem zweiten Teil des Tenor untergelegt.

Oberstimme: Takt 44—46, in *R* sind nur die ersten beiden semibreves ligiert.

Kontra: Takt 22, Note 2 in *R* minima; Takt 25, Note 4 in *R* punktiert.

Tenor: Takt 21, letzte Note nicht hierüber gebunden; Takt 23, erste Note geteilt in *R* in Halbe und Viertel; Takt 47, das ♭ vor *e* fehlt in *R*.

Bassus: Takt 13, erste beide Noten in *R* zusammengezogen; Takt 28 und 47, das ♭ fehlt vor *e*. Auch Alex. Agricola hat die Chanson »*Maudit soit*« komponiert.

C. Italienische Lieder.

1. ›Donna di dentro dalla tuo casa‹ (S. 35).

Vorlagen: F^5, *C* (anonym).

Die durch punktierte Bogen verbundenen Noten sind in *F* zusammengezogen, in *C* in Rücksicht auf den untergelegten Text getrennt. Folgende Varianten lassen sich im übrigen in *C* feststellen neben 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 = ◆ ♩ in F^5:

Diskant: Takt 41—43 mit Hülfe voller Noten dargestellt; Takt 53 brevis.

Kontra: Takt 11, Note 2 *d'*; Takt 36 nicht ligiert; Takt 54 Taktzeichen fehlt. In Takt 60 ist die punktierte Ganze der Fassung F^5 nach Analogie der überlieferten Stimmen von *C* geteilt in 𝅝 𝅗𝅥. Vgl. den Neudruck dieses Liedes bei Ambros V, 351 ff. Das in demselben vorkommende »*Fortuna d'un gran tempo*« liegt im Odhecaton dreistimmig von Josquin vor.

2. ›Fammi una gratia, amore‹ (S. 37).

Vorlagen: F^2, F^3. Varianten von F^3:

Oberstimme: Takt 5/6, punktierte Halbe *a'* Viertel *g'* ersetzt durch Ganze *a'*, ebenso in Takt 21/22; Takt 12, zweite Note *g'*; Takt 27/28 [Notenbeispiel]; Takte 33 und 34/35 ligiert; Takt 40, Note 1 zerlegt in punktierte Halbe *g'*, Viertel *f'*, Halbe *g'*; Takt 50, zwei semibreves *h'*.

Tenor: Takt 14, Pause und semibrevis *c'*; Takt 28, Note 1/2 ersetzt durch Halbe *d'*; Takt 45, punktierte Ganze ersetzt durch punktierte Halbe *g'*, Viertel *a'*, Halbe *g'*; Takte 20/21, 42 und erste beide Noten von 57 ligiert; Takt 58, letzte beide Noten zusammengezogen.

Bassus: Takt 7, semibrevis *d'*, semibrevis-Pause.

Durch F^3 werden folgende Mängel der Vorlage F^2 beseitigt: Tenor Takt 43 brevis-Pause; Bassus Takt 13/14, die fehlende brevis *c* und semibrevis-Pause werden ergänzt und ebenso Takt 59 die fehlende Schlußnote. — Strophen 2 und 3 sind dem zweiten Abschnitte unterzulegen, Abschnitt I kehrt als Refrain (Ripresa) wieder.

3. ›La piu vagha et piu bella donna‹ (S. 38).

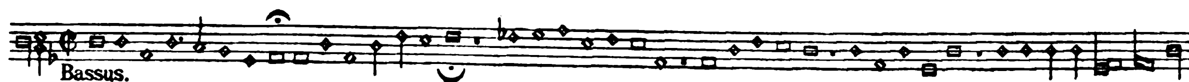
Vorlage: F^3.

Entsprechend den Takten 43/44 der Oberstimme sind auch in den beiden andern Stimmen zwei semibreves zusammengezogen worden. Abschnitt I gilt als Refrain.

4. ›Lasso quel ch'altri fugge‹ (S. 39).

Vorlage: F^3.

Die dritte Stimme, welche die Vorlage überliefert, läßt sich mit den beiden andern nicht vereinigen. Sie sei hier mitgeteilt:



Erster Abschnitt Refrain.

5. ›Lieto et contento‹ (S. 39).

Vorlage: F^3.

Abschnitt I Refrain.

6. ›Ne piu bella di queste‹ (S. 40).

Vorlage: F^3.

Domma = dogma.

Tenor: Takt 8, Note *2a*. Der Strophe 4 fehlt in der Vorlage eine Verszeile.

7. ›Or' e di Maggio‹ (S. 41).

Vorlage: F^4.

Fragment eines Calendimaggio-Liedes.

8. ›Questo mostrarsi adirata‹ (S. 42).

Vorlage: F^3.

Text von Angelo Poliziano (vgl. Rime di Mr. Angelo Poliziano con illustrazioni dell' Abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini. Firenze, Presso Niccolo Carli MDCCCXIV II, 54, abgedruckt nach Kodex Chigi M. 4.81) liegt auch in Med. Laur. Plut. 41 cod. 33 vor.

Tenor: Takt 10/11 *b' a'* irrtümlich dargestellt als 𝅗 𝅗𝅥 statt ◆ 𝅘𝅥. — Bassus: eine spätere Hand hat zur Schlußnote die tiefere Oktav hinzugefügt.

Erhalten ist eine Komposition desselben Textes von Pintello.

9. ›Sempre giro piangendo‹ (S. 43).

Vorlage: F^6.

Nur die ersten beiden Zeilen des Textes sind mitgeteilt, der Nachweis des ganzen Liedes gelang mir nicht.

Kontra: Takt 10 semibrevis *d*.

10. ›Un di lieto gia mai non hebbi‹ (S. 44).

Vorlage: F^3.

Text von Lorenzo dei Medici (vgl. Opere di Lorenzo dei Medici detto il Magnifico. Firenze, per Giuseppe Molini co' tipi Bodoniani MDCCCXXV, vol. I, p. 240/241, mitgeteilt nach Florenz Medicea Laur., Plut. 41 cod. 33). Diese Fassung hat eine andere Anordnung der Strophen (1, 4, 2, 3) und weicht mehrfach ab.

F^3. Strophe 2, Zeile 2 heißt bei Molini: *Che mio poter non cura,*

Strophe 3, Zeile 2/3: *Ritorni a te con ella*
Fa sì che la tua face,
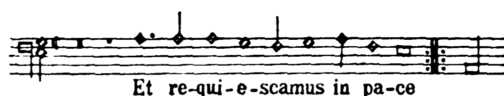
Strophe 4, Zeile 6: *Sentia a mezzo il lutto.*

Abschnitt I Refrain. — Eine andere Komposition desselben Textes ist in derselben Handschrift von Bartholomeus Florentinus erhalten.

D. Lateinische Gesänge.

1. ›Quis dabit capiti meo aquam‹ (S. 45).

Vorlage: *F7* Fol. 79v—81r und vielleicht *Pe* und *R*. Der Baß, secunda pars, ist folgendermaßen notiert:



Die viermalige Herabsetzung dieses Motivs um je eine Tonstufe ist Vermutung.

Baß: tertia pars, Takt 23/24 ist nur als brevis aufgezeichnet.

2. »Quis dabit pacem« (S. 49).

Vorlage: F^7 fol. 128 v—130 r und vielleicht *Pc* und *R*.

Tenor: secunda pars Takt 25, 26 *maxime*.

3. »Imperii proceres« (S. 53).

Vorlage: Ba^1. Text unvollständig und zweifelhaft.

Diskant: Taktzeichen fehlt; Takt 51—54 der Punkt neben der zweiten Note der Ligatur fehlt; Takt 157 brevis g' fehlt; Takt 193/94 die Ligatur hat die Form ⊏╕, welche der ersten Note den Wert brevis zuerteilen würde.

Alt: Takt 47, Note 2 fehlt; Takt 52, letzte beide Noten als Achtel notiert; Takt 76, Note 2 d'; Takt 139, Note 3 semibrevis; Takt 142, Note 1 fehlt; Takt 177, halbe Pause fehlt; Takt 181, Note 1 fehlt.

Tenor: Takt 59, Note $2g$; Takt 133 brevis-Pause fehlt; Takt 137 Note 3 c'; Takt 158—61 fehlt der Text.

Zum Text: die Lesung *reddamus* ist fraglich; Diskant hat *celebrat* und *vitus* (?), Alt *celebret* und *victus* (?).

4. »Sancti spiritus assit nobis gratia« (S. 57).

Vorlage: Ba^1. Text unvollständig.

Diskant: Takt 33, Note 5 in der Vorlage gefüllt; Takt 52/53 oblique Ligatur zweier breves; Takt 83, Note 6 nicht deutlich erkennbar; zuerst Ligatur g' f', die getilgt worden ist, dann semibrevis f', die auch eliminiert erscheint.

Alt: Takt 14, g semibrevis; Takt 83, das unter Note 2 stehende, dem Proportionszeichen 3 ähnlich sehende Zeichen vermag ich nicht zu deuten.

Tenor: Takt 83, Note 2 semibrevis.

Bassus: Takt 13—15, die longa muß dreizeitig sein; vielleicht bezieht sich hierauf der über der Note stehende Punkt; Takt 84, Note 1 semibrevis.

5. »Substinuimus pacem« (S. 59).

Vorlagen: Sg^1, F^7.

In Sg^1 sind für die Stimmen nur Textanfänge gegeben und zwar: En lombre — Una musique — A — Sustinimus parate. Einige Ungelenkheiten machten mich zweifelhaft, ob wir es trotz der Signierung h. yfaac wirklich mit einem Werke dieses Meisters zu tun hätten. Dieselbe Komposition mit vollständig untergelegtem lateinischen Text wird aber auch in F^7 für Isaac in Anspruch genommen, so daß seine Verfasserschaft als gesichert zu gelten hat. Mehrere Themen sind zusammengearbeitet. Die Oberstimme stützt sich auf die Chanson »*En l'ombre d'un buyssonet*«, ein vielverwendetes Motiv, welches z. B. in Formschneyder 1538, Nr. 75, fugierte Behandlung gefunden hat und Brumel wie Carpentras als Meßtenor dient; den Text siehe bei Gaston Paris, Chansons du XVme siècle, S. 20 f. Als Tenor fungiert das Lied »*Una musque* = *Une mousse de Biscaye*« (Text und Melodie siehe bei Gaston Paris, S. 7 f.), welches unter anderm auch von Isaac's großem Zeitgenossen und Rivalen in Ferrara Josquin vierstimmig gesetzt worden ist mit kanonischer Führung der beiden Oberstimmen (Rom, Casanatense 2856 [O V 208]). Von Abweichungen der Fassung F^7 sind zu bemerken:

Alt: Takt 9/10 keine Ligatur; Takt 15/16 f gebunden; Takt 21, Note 3 und 4 zusammengezogen, ebenso Takt 27 Note 5 und 6.

Tenor: Takt 70, Note 1 geteilt in die Viertel a g.

Baß: Takt 12 als brevis notiert; Takt 23, Note 3 in zwei Halbe geteilt; Takt 73 ♭ fehlt vor c.

In F^7 ist nur im Diskant auf »*En l'ombre d'ung buissonet*« als benutztes weltliches Motiv hingewiesen.

E. Instrumentalsätze.

1. »Ach hertzigs K« (S. 61.)

Vorlage: Ba^2.

2. »Ain frelich wesen« (S. 62).

Vorlage: *Rc*.

Der Textanfang des Diskants hat obige Fassung, im Alt heißt es: »*Ain frelich Wessenn*«, Tenor und Baß tragen keine Bezeichnung. Zur Chanson sei auf Nr. 5 der deutschen Lieder verwiesen. Die Minimen-Triole ♩♩♩ = 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 (3) kommt mehrfach vor.

3. Amis des que (S. 63).

Vorlagen: F^5, F^6.

In F^5 ohne Titel. F^6 zeigt folgende Abweichungen:

Diskant: Takt 20 nicht ligiert.

Tenor: Die Takte 20, 21, 25, 26, 27, 28 sind nicht ligiert; Takt 28 ♭ vor *h* fehlt; Takt 33—36 die Ligatur der beiden longae fehlt.

Kontra: Im Baritonschlüssel notiert; die beiden longae in Takt 7—10 sind nicht ligiert; Ligatur fehlt ferner in den Takten 13, 20, 21, 25, 26, 27, 28; Takt 28 ♭ vor *H* fehlt; Takt 38 nicht ligiert; Takt 37/38 *d' c' a h a.*

4. »A Fortune contrent« (S. 64).

Vorlage: F^6.

5. »An buos« (S. 65).

Vorlage: *Re.* — Baß: Takt 29, zweite Note *B.*

6. »Coment poit auoir yoye« (S. 66).

Vorlage: *R.*

7. »Corri fortuna« (S. 67).

Vorlage: F^6.

Nur die Oberstimme trägt den Textanfang. Kontra I: es fehlt jede Vorzeichnung; Takt 26, Note 4 semibrevis. — Tenor: Takt 30, Note 4 fehlt. — Kontra II: Takt 33 brevis *c.*

8. »Der welte fundt« (S. 68).

Vorlage: Ba^2.

Da in der Vorlage unterschieden notiert wird ♪ ♪ und ♫, so ist diese Schreibweise beibehalten worden. Tenor Takt 3, Note 2 dargestellt als [Notenbeispiel] = [Notenbeispiel].

9. »Die prunlein die da vliessen« (S. 69).

Vorlage: W^1, M^1. Als Autor ist genannt Paulus Hofhaymer. Der Satz wäre besser unter *F* einzureihen. Er ist zu vergleichen mit der Vokalvorlage (*F* Nr. 2), um zu erkennen, wie der Instrumentalist vorging. — Beide Fassungen unterscheiden sich nur wenig. Vgl. Revisionsbericht unter *F* Nr. 1.

10. »Digau alez donzelles« (S. 70).

Vorlage: *R.*

11. »Et ie boi d'autant« (S. 71).

Vorlage: F^6.

12. »Et qui le dira« (S. 72).

Vorlagen: Sg^1, *Re,* Odhecaton (anonym).

In Sg^1 trägt nur der Bassus Stimmbezeichnung, in *Re* fehlt sie ganz, Odhecaton hat auch Altus und Tenor bezeichnet. In *Re* heißt der Textanfang »*Et qui la dira*«.

Alt: Takt 20, Note 1 in Odhecaton Viertel; Takt 22, Note 3 in Sg^1 fälschlich *b;* Takt 40, erste beide Noten in *Re* Halbe. — Bassus: Takt 1/2, erste Note in Sg^1 leicht gestielt; Takt 17 und 27 in *Re* beide Noten zusammengezogen; Takt 32, in *Re* und Odhecaton statt des Punktes eine Pause; Takt 48 in *Re* und Odhecaton nicht ligiert. — Ein Text »*Qui la dira*« liegt bei Wolff, Altfranzösische Volkslieder (Leipzig 1831), S. 165, vor.

13. »Fortuna, Bruder Conrat« (S. 73).

Vorlage: W^1.

Bassa vox, Kontratenor und Tenor haben den Titel: *Bruder Conrat: Super Fortuna.* Das Bruder konrad-Lied, welches in erster Linie das thematische Material hergibt, ist in Berlin, Mus.-Ms. Z. 98, erhalten. Der Tenor (fol. C ij) heißt:

Bru-der kon-rad der lag sich, her kunde we-der ster-ben noch ge-ne-ßyn

nicht den obnit vnd den morgen. Bruder con-rad was yn großyn ßor-gin: ich far do-

hin! Bru-der con-rad der lag sich, deyn li be ir-frew-it mich.

Auch in M^1 liegt eine mehrstimmige Bearbeitung vor.

Die zweite Quelle für unsern und zugleich für den nächsten Satz ist das Lied »*Fortuna desperata*«, welches zur Erklärung heranzuziehen ist. Es sei hier nach der Vorlage Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4379, fol. 40v mitgeteilt:

Fortuna desperata.

Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4379 fol. 40 v.

Tenor.

Contra.

For - tu - na, for - tu - na de - spe - ra - - - - - - - - - - - ta, in - i - - - qua e ma - le - de - ta che de tal don - - - na e le - - - - - ta la fa - ma ay de - ne - ga - - - - - - - - - - ta, for - tu - na de - spe - ra - - ta.

Isaac benutzt von diesem Satz die Oberstimme und läßt den Baß leicht anklingen. Jo. Martini (Rom, Cas. 2856) beschränkt sich auf die Verwendung der Oberstimme als Diskant einer vierstimmigen Komposition. Ebenfalls die Oberstimme gebraucht Jo. Pinarol, aber als Baß eines in den Canti C. cinquanta vorliegenden vierstimmigen Satzes. — Siehe auch G Nr. 11.

14. »Fortuna desperata« (S. 74).

Vorlage: *R.*

Das Fortuna-Thema, der Tenor des aus *fr.* 4379 mitgeteilten Satzes, der hier in der Oberstimme auftritt, erfreute sich besonderer Beliebtheit; es kommt in alle Tonarten versetzt vor. Wie hier *in ut* finden wir es in einem HB (Hans Buchner) gezeichneten Satze bei Kleber (fol. 63 v—64 v) verwendet. Eine sechsstimmige Fortuna-Komposition *in re* von Allexander liegt in Augsburg Ms. 142 a vor. Fortuna-Sätze *in mi* bewahren unter andern die Handschriften Kotter und *Re.* Eine *Fortuna in fa* weist die Tabulatur Kleber's auf. Kaum eine Musiksammlung jener Zeit gibt es, die das Thema nicht enthielte. Die in Formschneyder 1538 handschriftlich mit H. Isaac gezeichnete »*Fortuna desperata*« wird unter den zweifelhaften Werken zum Abdruck gelangen.

Über dem Tenor der »*Fortuna desparata*« baut sich übrigens auch eine Messe von Obrecht auf (Misse Obreht, Petrucci 1503, Nr. 3); Josquin hat ebenfalls eine »*Missa super Fortuna desperata*« geschrieben (Petrucci, 1502).

15. »Helas que deuera mon cuer« (S. 75).

Vorlagen: F^5, *R, Z,* Odhecaton, Formschneyder.

Diskant: Takt 12, ♭ vor *f''* in F^5 und Od.; Takt 24, Note 1 fehlt in F^5; Takt 27/28 nur in F^5 ligiert; Takt 58 bei Formsch. *g'* zerlegt in punktierte Halbe *g'* und Viertel *c'*. Die Bezeichnung der Stimme als discantus ist nach Formsch. hinzugefügt.

Tenor: Takt 10, Note 2 in *R* fälschlich *d'*; Takt 13 *R* zerlegt 𝅗𝅥. in 𝅝 𝅗𝅥; Takt 14 in Formsch. ligiert; Takt 25, ♭ vor *e'* fehlt in *R*; Takt 29/30 in Formsch. ▫ ◊, in *R* ◊ ▫; Takt 37 in Formsch. ligiert, ebenso Takte 46 und 48; Takt 41, in *Z* ♭ vor *e'*; Takt 52, ♭ fehlt in *R* vor *e'*; Takt 54 in Od. nicht ligiert; Takt 58/59 in *Z*, Od. und Formsch. nicht ligiert.

Kontra: Takt 7, Note 2 in *R* irrtümlich *g*; Takt 10 in Od. und *Z* zwei semibreves *f*; Takt 12 in *R, Z,* Od nicht ligiert, ebensowenig in Takt 15; Takt 42, Note 3 in *R* semibrevis; Takt 45 und 47 in Formsch. ligiert; Takt 49, *Z,* Od., Formsch. haben [Notenbeispiel]; Takt 58/59 in *Z,* Od., Formsch. nicht ligiert.

16. »Helogierons nous« (S. 76).

Vorlagen: *Bo, R,* F^5, F^6, *C* (an.), Sg^3 (an.), Odhecaton (an.).

Den Textanfang gibt *Bo* als *helogerons nous ce ens lotesse, R* als *Hellogaion ce salotesse,* F^5 als *helogierons* bezw. *Helogerons,* F^6 als *Helongeron, C* als *elogeron seans hostesse,* Sg^2 als *Helogeron nous* und Odhecaton als *He logeron nous;* die Stimmbezeichnung fehlt in *Bo,* in F^5 ist Altus und Bassus als Kontra bezeichnet.

Diskant: ♭ Vorzeichnung fehlt in F^5; Takt 3 in *R* 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥; Takt 10, in F^6, *C,* Sg^2, Od. erste beide Noten zusammengezogen; Takt 35/36, die beiden *g'* sind in F^6, *C,* Sg^2, Od. zusammengezogen; Takt 40, Note 1/2 in F^6 vereinigt; Takt 47, Note 1/2 in F^5, F^6, *C,* Sg^2, Od. zusammengezogen.

Alt: Takt 2, in *C,* F^5, Sg^2 Note 1 geteilt in 𝅝 𝅗𝅥; Takt 3 nicht ligiert in F^6, Sg^2, O; Takt 6, Note 3 in *C,* Sg^2, Od. zerlegt in zwei Viertel *b g'*; Takt 8 in Sg^2 und Od. brevis; Takt 10 in F^6, Sg^2, Od. nicht ligiert; Takt 13, letzte Note in F^6 *g;* Takt 18 und 19, Note 1 in F^5 ligiert; Takt 26 in F^5, Sg^2 ligiert; Takt 27 in F^6, *C,* Sg^2 und Od. nicht ligiert; Takt 28 semibrevis *a* in F^6 zweimal gesetzt; Takt 30 und 31, Note 1 in F^5 ligiert; Takt 39, in F^5 und *C* erste Note geteilt in 𝅝 𝅗𝅥; Takt 40 nur ligiert in *Bo, R,* F^5; Takt 45 in Sg^2, Od. brevis; Takt 47 in F^6, Sg^2 und Od. keine Ligatur.

Tenor: In *R* im Alt-Schlüssel notiert; Takt 2 𝅝. in *R* und F^5 getrennt in 𝅝 𝅗𝅥; Takt 6, Note 2, alle Quellen außer *Bo* und F^5 haben hier Viertel ♭ *a;* Takt 9, Note 1 in *R* und F^5 zerlegt in 𝅝 𝅗𝅥; Takt 17, Note 1 in *R* nicht an 16 gebunden; Takt 21 in F^6 brevis; Takt 22/23 sind die beiden *c'* in F^6 zusammengezogen; Takt 39, erste beide Note in F^6 zusammengezogen; Takt 43, *R,* F^6 und Od. haben an Stelle von Note 3 die Viertel *g f;* Takt 46, in F^6 und Od. erste beide Noten zusammengezogen.

Baß: Takt 2, erste beide Noten in Od. zusammengezogen; Takt 3 in F^5 ligiert; Takt 5, ♭ fehlt vor *e* in F^6 und Od.; Takt 8, erste beide Noten in F^6 und Od. zusammengezogen; Takt 10 in F^5 ligiert; Takt 14, ♭ vor *e* fehlt in F^5, F^6, Od.; Takt 22, in Od. 𝅝 𝅗𝅥 statt 𝅝.; Takte 26, 27 in F^6 und Od. nicht ligiert; Takt 30, in F^6 fehlt ♭ vor *e;* Takte 35/36 in F^5 ligiert; Takt 39, erste beide Noten in F^6 und Od. zusammengezogen;

Takt 40 in F^5 ligiert; Takt 42, ♭ fehlt vor *c* in F^6 und Od.; Takt 45, erste beide Noten in F^6 zusammengezogen; Takt 47 in F^5 ligiert.

Intavoliert von Francesco Spinacino liegt der Satz bei Petrucci, Intabulatura de Lauto 1507, vor. Da die Tabulatur, abgesehen von der Intonation, zur Vorlage nichts hinzubringt, ist von dem Abdruck in Teil G Abstand genommen worden.

17. »J'ay pris amours« (S. 77).

Vorlagen: Canti C. cinquanta, *Re* (anonym).

Nur das Verzeichnis des Petrucci-Druckes 1503 gibt izac als Verfasser an. In *Re* lesen wir statt »*pris*« »*prius*«.

Folgende Abweichungen finden sich in *Re*:

Diskant: Im Mezzosoppran-Schlüssel notiert; Takt 8·3 und 9·1 ligiert, ebenso Takte 23/24 und 41; Takt 39, erste Note punktiert, zweite Viertel, ebenso Takt 48; Takt 46, erste Note zerlegt in zwei Halbe.

Kontra: Takt 6, Note 2 und 3 zusammengezogen; Takt 32, letzte Note longa mit Fermate, ein erster Teil scheint hier abgeschlossen; Takte 36—38 ligiert; Takt 55 hat *Re* richtig eine semibrevis-Pause an Stelle der irrigen brevis-Pause bei Petrucci.

Tenor: Takt 3/4 ligiert; Takt 31, Schluß eines ersten Teiles mit longa; Takte 36—38, 43—45 und 53 nicht ligiert

18. »J'ay pris amours« (S. 78).

Vorlage: F^6.

Textanfang »*iampris amors*« nur bei der Oberstimme.

Tiefere Kontra: Takt 40, erste Note *c*; Takt 54, letzte Note *B*; Takt 55 *E*.

19. »Je suys mal content« (S. 80).

Vorlage: *Pe*.

Tenor: Takte 5/6 dargestellt als Ligatur zweier longae.

Kontra: Takt 21, brevis *c* fehlt; Takt 41, ♭ vor *h*.

20. »In meinem sinn« I (S. 81).

Vorlagen: Ba^3 (5, 7, 8), *Re*, M^1 (anonym).

In *Re* und M^1 ist als vierte Stimme ein Alt hinzugetreten. Der Tenor findet sich in Ba^3 im Bassus-Heft, der Bassus im Tenor-Heft.

Diskantus: Takt 53/54, brevis *g'* ist irrtümlich in Ba^3 und *Re* nicht punktiert.

Altus: Takt 22 in M^1 Ligatur zweier semibreves *c' d'*; Takt 28/29 sind in M^1 die Noten *d'* zusammengezogen; Takt 53, Note 2 in *Re* minima; Takt 55 in *Re* nicht ligiert.

Tenor: Takt 20, M^1 zerlegt Ganze *a* in zwei Halbe; Takt 53, Note 2 fehlt in Ba^3.

Bassus: Takte 16/17 in *Re* nicht ligiert; Takte 43/44 in Ba^3 nicht ligiert; Takt 51, Note 2 in Ba^3 *g*; Takt 60 ♭ fehlt in Ba^3 vor *e*.

Dasselbe Thema behandeln unter anderen auch Busnois und H. Finck. Tabulatur siehe unter *G* Nr. 14.

21. »In meinem sinn« II (S. 82).

Vorlagen: Ba^3 (5, 7, 8), *Re*, M^1 (anonym).

In *Re* und M^1 tritt als vierte Stimme ein Altus hinzu.

Diskantus: Takt 3/4, *g' b'* in M^1 ligiert; Takt 30, Note 3 in Ba^3 *a'*; Takt 42/43 in M^1 keine Ligatur; Takt 43, Note 1 geteilt in zwei Viertel *a' g'*.

Alt: Takt 42 in M^1 ♭ vor *e'*.

Tenor: Takt 10/11, in M^1 Ligatur *g' b'*; Takt 33/34 in *Re* verderbt: ; Takt 38/39 in M^1 *c c* Ligatur; Takt 43 in M^1 nicht ligiert.

Bassus: Takt 25—27 in M^1 nicht ligiert; Takt 30 fehlt in *Re* die semibrevis-Pause; Takt 32 in Ba^3 nicht ligiert; Takt 36, Note 1 kommt in Ba^3 nicht zum Ausdruck, Punkt neben der brevis fehlt; Takt 43 in M^1 nicht ligiert, ♭ fehlt vor *e*.

22. »Insprugk, ich mufs dich lassen [ad equales]« (S. 83).

Vorlagen: Ba^4, M^1.

Der in Ba^4 fehlende Tenor ergänzt sich aus M^1 (328), in M^1 fehlt dagegen der Diskant. In Ba^4 ist der Satz betitelt: »*I(n)spruck mufs ich dich lassen ad socios*«, bezw. »*ad equales*«. — Stimmen etwa der gleichen Tonlage verbinden sich. Obige Überschrift ist nach M^1 gewählt.

Diskantus: Takt 16 ist in Ba^4 die letzte Note punktiert.

Alt: Takt 2, Note 1 und 2 in M^1 vereinigt; Takt 9, es fehlt in M^1 semibrevis *g*.

Bassus: Takt 12, in Ba^4 fehlt die Pause, die erste Note ist semibrevis. Vgl. *A* Nr. 12.

23. »La la hô hô« (S. 84).

Vorlagen: W^1, M^1.

Den Titel schreibt M^1 »*lala (lalla) hoho*«. Im übrigen zeigt M^1 folgende Abweichungen:

Diskant: Takte 41—67 inkl. sind im *G*-Schlüssel auf der ersten Linie notiert.

Alt ist im Mezzosopran-Schlüssel notiert, von Takt 72 an im Alt-Schlüssel: ligiert sind Takt 63, Note 4 und 64,1.

Tenor durchgängig im Mezzosopran-Schlüssel notiert.

Die Komposition »*La la he*« bei Kleber ist mit jener Isaac's nicht identisch. In Basel F VI. 26 findet sich eine Messe über das von Isaac bearbeitete Motiv.

24. »[La] Martinella« (S. 86).

Vorlage: F^5.

Titel in F^5 nur Martinella. Joh. Martini hat das Thema sowohl als Chanson (D. d. T. i. Öst. VII, 224 und 288) wie als Messentenor verwendet, von anonymen Sätzen zu schweigen. Intavoliert in *G*. Nr. 16.

25. »La mi la sol« (S. 87).

Vorlage: Sg^1, F^1.

Es ist dies offenbar die Fantasie »*La me la so la se la mi lo* (»*la, mi, la, sol, la, sol, la, mi, la*«), welche der Agent Gian des Herzogs Herkules von Ferrara in seinem Briefe vom 2. Sept. (1502?) erwähnt. (Vgl. Vanderstraeten, La Musique aux Pays-Bas VI, 45 ff.)

In Sg^1 ohne Titel. F^1 zeigt folgende Abweichungen:

Diskant: Im Mezzosopran-Schlüssel notiert; Takt 6, Noten 2/3 zusammengezogen; Takt 14, Note 1 geteilt in zwei Viertel *h' a'*; Takt 19/20 keine Ligatur; Takt 20, Note 1 zerlegt in zwei Viertel *a' g'*; Takt 45/46 nicht ligiert; Takt 60 beide Noten zusammengezogen; Teil II, Takt 30, Note 1 zerlegt in zwei Viertel *h' a'*.

Kontra: Takt 5, Note 3 punktiert, Note 4 Viertel; Takte 17 und 18 nicht ligiert; Takt 27/28 [Notenbeispiel]; Takt 43 nicht ligiert. Secunda pars im Tenor-Schlüssel notiert bis Takt 51; Takt 9 nicht ligiert; Takt 19 ligiert; Takt 35, Note 1 zerlegt in zwei Viertel *f' e'*.

Bassus: Takt 42 nicht ligiert; Takt 67/68 ligiert. Secunda pars Takt 49/50 nicht ligiert.

26. »La morra« (S. 90).

Vorlagen: F^5, F^6, *R*, Sg^2, Sg^3, *Z*, *L*, Formschneyder 1538 Nr. 29 (anonym).

Der Satz trägt in F^5, *Z*, *L* und Formsch. keine Bezeichnung, dagegen in F^6 den Titel »*la mora*«, in Sg^2 und Sg^3 »*la morra*« und in *R* »*Dona gentil*«. Er liegt dreistimmig vor in F^5, F^6, *R*, *Z*, *L*; in Sg^2 und Sg^3 tritt ein Alt hinzu; die Stimmen Tenor und Bassus von Sg^3 sind verloren gegangen. Sg^2 hat am Schlusse des Basses das Datum der Kopie: »*1514 in vigilia Laurentij*« (9. August). Folgende Varianten sind zu bemerken:

Discantus: Takt 1/2 in *R* nicht gebunden; Takte 2, 3, 4, 5 in Formsch. zusammengezogen; Takt 4 in Sg^3 zusammengezogen, Takt 5 in F^6; Takt 16 in F^6 irrtümlich *f'*; Takt 22 in *R* und Formsch. Note 1 Halbe, Noten 2, 3 Viertel; in F^6 dagegen letzte 3 Noten Viertel; Takt 25/26, 28/29 nicht ligiert in *R*, Sg^3, F^6 und Formsch.; Takte 36—43, die longae in F^5 nicht ligiert; Takt 42, ♭ fehlt vor *c'* in Sg^2 und F^6; Takt 45—48, keine Ligaturen in *R*, F^6, Formsch.; Takt 47/48 nicht ligiert in Sg^3; Takt 48, Noten 1/2 in *Z* ersetzt durch Halbe *c''*; Takt 49, ♭ fehlt vor *e''* in *R*; Takt 49 ligiert in Formsch., Note 1 in *L g'*; Takt 58, Noten 1/2 ersetzt durch Halbe *b'* in Sg^2 und Formsch.; Takt 64, Noten 2 und 3 in Formsch. Halbe.
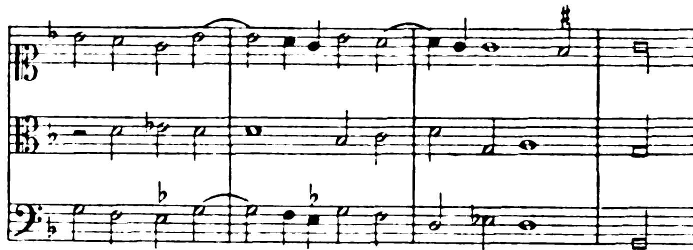
Altus: Takt 39, Note 4 *g* in Sg^2.

Tenor: Takt 1/2 nicht gebunden in *R*; Takt 2 zusammengezogen in Formsch.; Takt 3 nicht ligiert in *R* und F^6; Takt $5_{,4}$ und $6_{,1}$ ligiert in Formsch.; Takt 12 in Formsch. Note 1 Halbe, 2, 3 Viertel; 25—29 nicht ligiert in *R*; 27 nicht ligiert in Sg^2; 27—29 nicht ligiert in F^6; Takt 33, Note 6 in Sg^2 *f'*, Takt 34, Note 1 *c'*;

Takt 36—43, die longae nicht ligiert in *L* u. Formsch.; Takt 44—48, keine Ligaturen in *R* und F^6; Takte 44 und 48 nicht ligiert in Sg^2; Takt 47 ♭ vor *e'* in Formsch.; Takt 54, kein ♭ vor *e'* in Sg^2; Takt 58 nicht ligiert in Sg^2; Takt 61, ♭ fehlt vor *e'* in *R*, *Z*, *L* und F^6; Takt 63, ♭ vor *e'* in Formsch.

Bassus: Takte 2—4 ligiert in *R*; Takt 2/3 nicht ligiert in Formsch.; Takt 12 in Formsch. Halbe *Bc*, Ganze *d*; Takt 14, Pause ersetzt durch Halbe *G* in *R*, semibrevis *G* durch Pause ersetzt in Formsch.; Takt 17 in Formsch. brevis *d*; Takt 18 nicht ligiert in *R* und Sg^2; Takt 19 in Formsch. Ligatur *B es* Ganze, in *R* und Sg^2 fehlt ♭ vor *e*; Takt 22, letzte Note ersetzt in Formsch. durch Viertel *e f*; Takt 24/25 in Formsch.

Takt 28/29 nicht ligiert in *R*, Sg^2, F^6; Takt 28, ♭ fehlt vor *e* in F^6, *L* und Formsch.; Takt 32/33 nicht gebunden in *R*; Takt 36, Note 2 irrtümlich semibrevis in F^6; Takt 38, Note 3 in F^6 irrtümlich *e*; Takt 40/41, ♭ fehlt vor *e* in *R*, F^6; Takt 46/47 die Noten *f d* in *Z* nachträglich hinzufügt; Takt 54, Note 1 fehlt in F^6; Takt 56, ♭ fehlt vor *e* in *R*, Sg^2; Takt 61, ♭ fehlt vor *e* in Sg^2 und *Z*; Formschneyder hat gegenüber den übrigen Quellen einen männlichen Schluß. Derselbe sei von Takt 64 an mitgeteilt:



Tabulaturen siehe unter *G* Nr. 17—18.

27. »Las rauschen« (S. 92).

Vorlagen: W^1, M^1. Letztere Quelle zeigt folgende Abweichungen:

Tenor: Takte 11, 18, 21 nicht ligiert; Takt 12 ligiert; Takt 22/23, die Ligatur umfaßt nur Takt 22.

Bassus: Takt 2 nicht ligiert; Takt 26 kein Schlüsselwechsel; letzte Note longa *a*.

Die Grundlage bildet folgendes Lied, welches Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 179, nach Schmeltzel's Quodlibets 1544, Nr. 35, mitteilt:

La rauschen, lieb, la rau - schen, ich acht nit wie es get,
ich hab mir ein bu-len er - wor - ben, er - wor - ben in
fei-el vnd grü-nen kle. Ha - stu ein buln er-wor - ben in fei-el vnd
grü-nen kle, so steh ich hie al - lei - - ne, al -
lei - - ne, thut mei - nem hertzen we, thut mei - nem hertzen we.

Diese Melodie findet sich als Tenor verwendet, zeigt aber hier viel einfachere Züge und einige bemerkenswerte Abweichungen. So ist die Proporz z. B. nicht benutzt. Der Fortfall der Auftaktnoten macht das Unterlegen des Textes unmöglich.

Vgl. auch Erk-Böhme, Nr. 678a.

28. »L'ombre« (S. 92).

Vorlagen: W^1, M^1.

Der Titel in M^1 lautet: »*Ain lumbre in re*«, der Tenor ist nur als »*Carmen in re*« bezeichnet.

Als Thema benutzt ist das Anfangsmotiv von »*En l'ombre d'un buissonet*«. M^1 zeigt folgende Abweichungen:

Diskant: Kein Schlüsselwechsel. Wiederholungszeichen fehlt in Teil II; Teil II, Takt 8, Note 3 semibrevis.

Alt: Wiederholungszeichen fehlt.

Tenor: Teil II, Takt 5, Noten 3 und 4 Halbe; Wiederholungszeichen fehlt.
Baß: Takt 10 ligiert; den Takten 22/23 und 39/40 fehlt die ♭-Vorzeichnung; Teil II, Takt 17—24 inkl. notieren im *F*-Schlüssel auf der 4. Linie; Wiederholungszeichen fehlt.

29. »Maudit soyt« (S. 94).

Vorlage: *W*[1]. Vgl. französische Lieder Nr. 5.
Alt: Takt 27, Note 2 *f'*. Den Textanfang las ich: »*Mandit soyt*«.

30. »Mon père m'a doné mari« (S. 96).

Vorlage: *F*[6].
Tenor: Takt 21, Note 1 *g*.
Contra II: Takt 10 semibrevis-Pause.
Die Melodie fand auch zu geistlichen Liedern Verwendung nach Ausweis der Handschrift des 15. Jahrhunderts, Nr. 657 in Fol. der Bibliothek von St. Omer, wo es heißt: »*chy comenche une chanson de la nativité vie et passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Canson sur le chant de Mon pere m'a donné un mary*«.
Folgende Textstrophe kann ich aus St. Gallen, Ms. 463, nachweisen:

»Mon pere m'a donné mary
A que la barbe grise peint.
Mauldit soit il qu'il la nourit,
Car de plaisir il n'i a point.
Il est infame,
Il me ueult blasme;
Il est ialeux, comme l'on dit
De ce mignon qui n'a de nuyt«.

Als Bearbeiter der Chanson sei noch Compère nachgewiesen.

31. »O venus bant« (S. 97).

Vorlage: *Bo.*
Bassus: Takt 17, Note 2 *d*.
Auch Josquin hat denselben Text behandelt (siehe Odhecaton).

32. »Palle, palle« (S. 98).

Vorlagen: *R, C.* Siehe Faksimile II.
Diskant: Takt 10, Note 3 und Takt 11, Note 4 in *R d''*.
Alt: Takt 31, ♭ hinzugefügt nach *C;* diese Quelle schließt beide Noten *b* des Taktes zusammen, ebenso in Takt 50 die beiden *c; C* ligiert Takt 52—56 Note 1.
»*Palle, palle*« war der Parteiruf der Anhänger der Medici und war hergenommen von den Kugeln in ihrem Wappen, nach denen sie auch »*Palleschi*« genannt wurden. Das Lied, dessen Anfang obige Worte bildeten und welches vielleicht die von Alessandro Pazzi improvisierte Ottave »*Palle, palle*« war, auf die Pietro Paolo Boscoli mit den Versen antwortete:

»E' palle palle siano
Poiche gli antichi tuoi a questo suono
Morti impiccati e strascinati sono«

scheint nicht erhalten. (Vgl. Girolamo Mancini, »I Manoscritti della Libreria ..... di Cortona«, Cortona 1884, p. 53.)
Intavoliert unter *G* Nr. 25.

33. »[P]Ar ung chies de cure« (S. 100).

Vorlage: *R.*
Altus: Takt 34, Note 1 *d*.
Bassus: Takt 30, Note 1 las ich *d*.
Der Textanfang ist vollständig verderbt; *A* ist als Initiale ausgeführt.

34. »Par ung iour de matinee« (S. 101).

Vorlagen: Petrucci 1503, *W*[1].
Die volkstümliche, an bekannte Lieder anklingende Chanson vermochte ich nicht nachzuweisen. Der Satz ist in *W*[1] unter dem Titel: »*Hab mich lieb*« überliefert und zeigt folgende Abweichungen:
Diskant: Vorgezeichnet ♭ vor *h'*; Takt 9—10, Note 1 ligiert; Takt 15, Note 1, ♭ aufgelöst; Takt 22, Note 4 und 5 ersetzt durch Ganze *c'*; Takt 21 ligiert; in Takt 19, 33, 35, 36, 40, 44, 45 ist ♭ aufgelöst; Takt 46, Note 1 Ganze, Noten 2 und 3 ersetzt durch halbe Pause; Takt 47, Noten 4/5 ersetzt durch die Viertel *c' f' g' c'*.

Kontra: Takt 43 brevis geteilt in 2 semibreves; Takte 47/48 nicht ligiert.

Tenor: Vorgezeichnet ♭ vor *h*; Schlußlonga zerlegt in brevis und longa.

Bassus: Vorgezeichnet ♭ vor *B*; Takt 5 ligiert; Takt 8, Note 1 punktiert, Note 2 Viertel; Takt 13 nicht ligiert; Takt 16 ligiert; Takt 18/19 ligiert, ebenso Takt 23—24, Note 1; Takt 27 ligiert; Takt 31 fehlt; Takt 38 nicht ligiert; Takt 43 zusammengezogen; Takt 45 Note durch Pause ersetzt; Takt 46/47 ligiert.

35. »Pour vous plaisiers« (S. 103).

Vorlagen: *Rc*, *M*[1] (anonym).

Rc hat die verderbte Überschrift im Diskant und abgekürzt: »*Pour vous*« im Alt. In *M*[1] lautet der Titel: »*Parcere prostratis*«. Der Alt, welcher durchaus nicht Isaac's Gepräge hat, sondern höchst gedrückt und unvollkommen einherschreitet, fehlt in *M*[1].

In *Rc* Alt: Takt 22, Note 4 las ich *h*; Takt 29 fehlt eine semibrevis-Pause.

Folgende Abweichungen weist *M*[1] auf:

Oberstimme: Takte 1—14 inkl. und 31 bis Schluß im Diskant-Schlüssel notiert; Ligatur findet sich nur in Takt 3

Tenor: Takt 24/25, Noten *d'* nicht verbunden; Takt 26, Noten *h* zusammengezogen, ebenso Takt 28, Noten *a* und Takt 30, Noten *c*.

Bassus: Takt 7 ligiert; Takt 16, Noten *c*, Takt 19 Noten *d* zusammengezogen. Takt 20 *c* in zwei Halbe zerlegt ebenso Takt 32, Note *A*.

36. »Si dormiero« (S. 104).

Vorlagen: *W*[1], *G*, *Z* (anonym).

Der Satz führt in *W*[1] den Titel: »*Gurctzsch*«, in *Z* ist er titellos. *G* weicht in folgenden Punkten von *W*[1] ab:

Discantus: Takt 2/3, Noten *h'* gebunden; Takt 5, Noten *h'* zusammengezogen, ebenso in *Z*; Takt 6/7 *h' a'* ligiert, gleichwie in *Z*; Takt 10—14 ligiert; Takt 15, *G* verbessert *W*[1], welches an erster Stelle eine semibrevis-Pause hat; Takt 20/21, Noten *d''* zusammengezogen; Takt 26/27 *a' g'* nicht ligiert, ebensowenig 32/33 *h' c''*, 33/34 *h' a'*, 41/42 *c'' h'*, Abweichungen, welche sich auch in *Z* finden; Takt 85 nicht ligiert, ebensowenig Takt 99, mit welchen Abweichungen wiederum *Z* übereinstimmt.

Tenor: Im Alt-Schlüssel notiert; Takt 5, Werte zusammengezogen; Takt 6, Fassung *G* verdient Vorzug, *W*[1] hat zwei semibreves; Takt 8/9 keine Ligatur; Takt 16—21 ligiert; Takt 25, Noten *d'* zusammengezogen; Takt 27, an Stelle der ersten beiden Noten Ganze *g*; Takt 29 nicht ligiert, Takt 30, Note 1 an 29 Note 2 gebunden; Takt 30, Noten 3 und 4 Halbe; Takt 31, erste beide Noten zusammengezogen; Takt 31/32, *h a* nicht ligiert, auch nicht in *Z*; Takt 41/42 weist 4 zu je 2 ligierte semibreves *h a g d'* auf, wie in *Z*; Takt 46 an 44/45 gebunden; Takt 49 beginnt Halbe *c'*, Viertel *h c'*; Takt 50 beginnt punktierte Halbe *d'*, Viertel *c'*; Takt 50/51 *c' h* nicht ligiert, ebensowenig in *Z*; Takt 54 Pause ersetzt durch Halbe *d'*; Takt 57—60 ligiert; Takt 62 zusammengezogen; Takt 71, Note 3 durch Pause ersetzt; Takt 81, Noten 3/4 zusammengezogen, wie in *Z*; Takt 82/83 mit *Z* keine Ligatur; Takt 86, Note 2 ersetzt durch Halbe *a* und halbe Pause; Takt 87/88 entsprechend *Z* keine Ligatur; Takt 101 ligiert, ebenso in *Z*; Takt 105/106 *c' f* nicht ligiert, auch nicht in *Z*; Takt 109 hat *Z* Halbe *c'*, Viertel *d' c'*, Ganze *h*.

Bassa vox: Takt 1/2 *c* zusammengezogen; Takt 4 nicht ligiert, wie in *Z*; Takt 11—14 ligiert; Takt 41/42, *f c* nicht ligiert, ebensowenig in *Z*; Takt 43 zusammengezogen; Takt 52/53, die beiden *c* gebunden; Takt 55 letzte Note *a* als Viertel hinübergebunden in Takt 56, zweites Viertel *c*, folgt Halbe *g*, Ganze *f*; Takt 66 nicht ligiert; Takt 73 bis 74 dritte Note exkl. ergänzt Fassung *W*[1]; Takt 84 hat *G* die bessere Lesart, zweite Note Halbe, dritte Ganze statt zweite Note Ganze, dritte Halbe; Takt 89, Noten 2 und 3 ersetzt durch Ganze *c*; Takt 90 Ganze *c*, Halbepause, Halbe *c*; Takt 97/98 keine Ligatur; Takt 106 nicht ligiert; Takt 110, Noten 3 und 4 Halbe, ebenso Takt 114, Noten 1 und 2.

Zu den angegebenen Varianten der Fassung *Z*, welche im allgemeinen mit *W*[1] übereinkommt, ist noch hinzuzufügen:

Bassa vox: Takt 3, erste beide Noten zusammengezogen; Takt 41 sind *g f* ligiert; auch Takt 87 ist ligiert.

Das gleiche Thema ist unter anderm auch von Pierre de la Rue und H. Finck behandelt worden.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 27.

37. »Suesser Vatter« (S. 106).

Vorlagen: *Rc*, *M*[1] (anonym).

In *M*[1] (Ms. 328) liegt nur die Tenorstimme vor, *Rc* bietet den vollständigen vierstimmigen Satz. In *M*[1] sind die Takte 24 und 27 ligiert.

Vgl. auch »Deutsche Lieder« Nr. 20.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 3 und 4.

38. »Tart ara« (S. 107).

Vorlage: Petrucci 1503.

Die Unterlage bietet wiederum eine Chanson, welche uns in Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379, fol. 7v bis 8r, erhalten ist. Es ist diese:

Tart ara.

Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4379 fol. 7 v.-8 r.

Tart a-ra mon cuer sa plai - - san - - - - - - - - ce, tart a-ra mon bien sa nais - - - san - - - - - - - - - - ce tart a - ra mon heur son ve - - - - nir.

Tart a-ra mon corps son ai - - san - - - - - - - - ce, tart a-ra plai - ne con - - gnois - - - san - - - - - - - - - - ce de cel - le ou ne poeut ad - - - - ve - - - - nir.

Contra.

Tart a-ra de moy sou - - ve - - nir cel-le qui sur moy a puis - san - - - - ce.

Tart ara mon dueil allegance,
Tart ara mon bruit son advance,
Tart ara mon vueil son desir,
Tart ara ma dame loisir
De garir ma dure grevance.
  Tart ara mon cuer sa plaisance
  Tart ara mon bien sa naissance,
  Tart ara mon heur son venir.

Nach Rom, Casanatense, Ms. 2856, ist Molinet der Verfasser. *Rc* und *F*[6] bewahren sie anonym, an einzelnen Stellen durch Varianten bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

Die Mittelstimme kehrt bei Isaac Note für Note wieder. Die Oberstimme leiht für die beiden anderen Stimmen thematisches Material her.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 28.

39. »Tmeiskin uas iunch« (S. 109).

Vorlage: Odhecaton.

Das in Wien (Ambraser-Sammlung) Cod. 1783, Fol. 191b, erhaltene Patrem Isaac's gebraucht diese Chanson als Tenor.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 22.

40. »Wolauff, gut gsell von hinnen« (S. 110).

Vorlagen: *W*[1], *M*[1] (anonym).

M[1] zeigt folgende Abweichungen:

Tenor: Takt 9—15 inkl. im Alt-Schlüssel notiert und von Takt 56, Note 3 bis Schluß im Tenor-Schlüssel.

Baß: Takt 44 wie in *W*[1] offenbar eine Terz zu tief notiert; Takt 54 bis Schluß im *F*-Schlüssel auf der 4. Linie aufgezeichnet.

Den Anfang »*Wolauff, gut gsell von hinnen*« führen eine ganze Reihe von Liedern. Böhme 260a und Erk-Böhme 1684 sind mit diesem Satz nicht verwandt, wohl aber Forster II, 18, wo unser Diskant als Tenor auftritt. Der zugehörige Text ist:

Wolauf gut gsel von hinnen!
meins bleiben ist nimmer hie.
Der mey der thut vns bringen
den veyel vnd grünen kle.
Vorm walt da hört man singen
der kleinen vöglein gsang;
sie singen mit heller stimmen
den gantzen sommer lang.

2. *Ich kan nicht mehr geschweygen,*
es glag mir nie so hart,
das ich trag heimlich leiden
gegen eim frewlein zart.
Ir lieb hat mich vmbfangen,
darzu jr gut gestalt.
Das ich dich, lieb, muß meyden,
darzu zwingt mich gewalt.

3. *Gwalt, du bist ein grosse pein,*
wehe der dich tragen muß!
Du vbst gen mir solchen schein,
mein leyd ward nie so groß.
Hat mir ein eyd geschworen,
sie wol mir bleiben stet,
sie wol daran gedencken,
wenn sie ein ander bet.

Vgl. Marriage, S. 154f, siehe ferner Kopp Nr. 197.

Auch das Petrus Fabritius-Lautenbuch (Kopenhagen, Thottske Sammlung, Quart, Nr. 841), weist unter Nr. 95 das Lied auf. Der Satz ist nicht jener Isaac's. Isaac selbst hat das Lied als Meßtenor verwendet. (München Mus.-Ms. 3154).

41. »Zart liepste frucht« (S. 111).

Vorlagen: *Ba*[2], *W*[1].

Der Kontratenor geht aus dem tempus imperfectum diminutum, die übrigen Stimmen aus dem tempus imperfectum.

Baß: Takt 18 sind in *Ba*[2] die Noten *f e* doppelt notiert, ebenso Takte 31 bis Schluß. Hier ist die erste, Irrtümer enthaltende Fassung durch vacat getilgt, die zweite als die richtige mit den Worten »*Hec clausula sonat*« bezeichnet. *W*[1] zeigt folgende Abweichungen:

Kontratenor: Nicht ligiert sind Takt 4, Note 3 und 4, Takt 10, Note 2 und 3, Takt 11, Takt 20, Note 4 und 5, Takt 21, Note 3, 4 und Takt 22, Note 1, Takt 22, Note 2 und 3, Takt 28; von Takt 6, Note 3 an Alt-Schlüssel; Takte 17—22 auf 6 Linien notiert mit *c*-Schlüssel auf der 4. Linie; Takt 23 bis Schluß Alt-Schlüssel.

Bassa vox: Takt 8—15 inkl. im Bariton-Schlüssel aufgezeichnet; Takt 10, Note 5 und Pause zusammengezogen zu einer Halben *c'*; Takte 32/33 .

42. ₵ *d c* | *d B A* (S. 112).

Vorlagen: *F⁵*, *Z*.

Oberstimme: Takt 17, Note 1 in *F⁵* minima; Tenor: Takt 14—25 inkl. im Tenor-Schlüssel aufgezeichnet. *Z* weicht in folgenden Punkten ab:

Oberstimme: Takt 1—8 im Diskant-Schlüssel; Takt 14/15, *d' c'* nachträglich eingefügt; Takt 16/17 verbessert Fassung *F⁵*, welche den Takt 17 mit Ganzer *g'* beginnt; Takt 48—51 ligiert.

Tenor: bis zur Hälfte von Takt 7 im Tenor-Schlüssel aufgezeichnet; Takt 22/23, keine Ligatur; Takt 26, statt der Pause die erste Note punktiert; Takt 28, erste drei Noten ; Takt 37, letzte Note *d*; Takt 38, zweite Note *c'*.

Bassus-Kontra: Nicht ligiert sind die Takte 27/28, 40—43; ligiert 44—47, 48—51; Takt 30. ♭ fehlt vor *c*; Takte 34/35 und 36/37 als longae notiert; Takt 54, zweite Note punktiert, dritte Viertel Takt 55, ♭ fehlt vor *c*.

43. ₵ *d f* | *e d* | *f f f g* | *a* (S. 113).

Vorlage: *F⁵*.

44. ₵ *c' h c'* | *d' c' h* | *c'* (S. 113).

Vorlage: *F⁵*.

Vgl. »*A fortune contrent*«, S. 64, Takt 20 ff.

45. »Carmen in fa«. ₵ *c'* | *d' c'* | *d' e'* | *f'* (S. 114).

Vorlagen: *W¹*, *M¹* (anonym).

W¹ fehlen die Takte 31—33 inkl. der bassa vox, welche durch *M¹* ergänzt werden. *M¹* ligiert Diskant Takt 3 und vollzieht den Schlüsselwechsel am Anfang von Takt 11.

46. »Exemplum« (S. 115).

Vorlage: Faber, Ad musicam Practicam Introductio (Norimbergae MDL) fol. X 3.

Die Oberstimme ist notiert

47. »Carmen in fa«. ₵ *f' c''* | *c'' d''* | *b' c''* | *a'* (S. 116).

Vorlagen: *W¹*, *M¹* (anonym).

Folgende Abweichungen von *M¹* sind bemerkenswert:

Diskant: Ligiert sind Takte 2_{2} und 3_{1}, 9_{2} und 10_{1}, 18_{2} und 19_{1}, 43_{3} und 44_{1}, 46; Ligaturen fehlen in Takt 6, 12, 45, 47.

Alt: Ligiert sind Takte 3_{2} und 4_{1}, 13_{2} und 14_{1}, 33/34, 36_{2} und 37_{1}, 38, 47; Ligaturen fehlen in Takt 15, 40/41, 48.

Tenor: Ligiert sind Takte 5_{2} und 6_{1}, 15_{2} und 16_{1}, 48_{2} und 49_{1}; Ligatur fehlt in Takt 10.

Baß: Ligiert sind die Takte 6_{2} und 7_{1}, 16_{2} und 17_{1}, 31, 49_{2} und 50_{1}, 53/54; Ligatur fehlt in Takt 9/10, 30; Schlußnote .

48. ₵ *g' g'* | *g' f' e' d' e'* | (S. 117).

Vorlage: *F⁵*.

Kontra: Takt 5 fehlt die brevis-Pause in der Vorlage.

49. ₵ g'⌣g' f' | e' g' f' e' | d' c' d' | c' (S. 117).

Vorlage: F^5.

50. ₵ g' g' g' | d'' d'' | es'' d'' c'' b' | a' (S. 118).

Vorlagen: W^1, M^1 (anonym).
Vgl.: »*In meinem sinn*«.

51. ₵ g' a' b'⌣b' a' b' c'' b' | d'' (S. 119).

Vorlage: F^5.

52. ₵ a' g' f' | e' d' e' | d' (S. 120).

Vorlage: *Z.*
Das ♭ ist nur der ersten Zeile jeder Seite vorgezeichnet.

53. ₵ h' h' h' | c'' h' | (S. 121).

Vorlage: F^5.

54. ₵ h' | c'' h' a' | g' g' | a' (S. 122).

Vorlage: F^5.

55. ₵ c'' h' a' | g' h' a' | g' (S. 123).

Vorlage: F^5.
Kontra: Takt 10, Note 7 in Vorlage als minima notiert.

56. »Carmen in fa« ₵ c'' c'' c'' a' g' | (S. 124).

Vorlagen: W^1, M^1 (anonym).
M^1 hat die Bezeichnung »*Carmen in fa*«. Folgende Abweichungen von W^1 lassen sich feststellen:
Diskant: Nur in Takt 13 ist ein ♭ vorgezeichnet; Takt 13 nicht ligiert, Takte $16_{,2}$ und $17_{,1}$ ligiert.
Alt: Takt 5 nicht ligiert.
Baß: Takt 10, Note 3 und 4 zusammengezogen.

57. ⌽ c'' es'' c'' | b' c'' | (S. 124).

Vorlage: Wilphlingseder, Erotemata musices practicae (Noribergae 1563) p. 221 sqq.
In der Mittelstimme sind die zweizeitigen breves durch volle schwarze breves zur Darstellung gelangt.

58. ₵ d'' d'' g' a' b' c'' d''⌣d'' c'' b' a' | (S. 125).

Vorlage: F^5.
Mittelstimme Takt 31, Note 2 in der Vorlage *g'*.

F. Werke, bei denen Isaac's Autorschaft fraglich erscheint oder nur schwach belegt ist.

1. »Die brünlein, die da fliessen« (S. 126).

Vorlagen: Petreius 1541, Nr. XXVIII, Montanus 1559, Nr. XI, Formschneyder 1538, W^1, M^1, Ba^7.
Erstere beide Quellen geben H. Isaac als Autor an, W^1 dagegen Paulus hofhaymer; in M^1 sind, wie in Formschneyder, keine Verfasser genannt. Kleber zeichnet den Satz mit P. H., doch könnte hier Hoffheimer als Intavolator gemeint sein. Der Stil widerspricht der Autorschaft Isaac's nicht. Den Text tragen nur die ersten beiden Quellen. Montanus zeigt einige leichte Varianten der Schreibung. Bemerkenswert ist »*brünlin*« statt »*brünlein*«. W^1 gibt den Textanfang als »*die prunlein die da vliessen*«, M^1 als »*die prünlein die da fliessen*«, Ba^7 als »*die brunli die do fliessen*«. W^1 und M^1 stimmen überein in dem Bestreben, lange Noten zu zerteilen und Töne gleicher Höhe vor auf- oder absteigender Bewegung zusammenzuziehen. Vgl. *E* Nr. 9. Eine ähnliche Tendenz, wenn auch bei weitem nicht so ausgeprägt, zeigt Formschneyder. Derselbe Text ist auch sechsstimmig von Ludwig Senfl (Ott 1534) komponiert; ein anonymer vierstimmiger Satz liegt in Zwickau, Ratsschulbibliothek Ms. LXXVIII, 2 vor. Vgl. auch Erk-Böhme, Nr. 429a Tabulaturen siehe unter *G* Nr. 5—7.

2a. »Kein ding auff erd« (S. 127).

Vorlage: Forster I 79.

Nur die Ausgaben von 1543, 1552 und 1560/61 nennen allein in der Baßstimme H. Isaac als Komponist. Zum Text vgl. Marriage, S. 48 und 219. Die Münchener Fassung stimmt mit Forster nicht überein.

2b. »Kain dinng auf erd« (S. 128).

Vorlage: M^2.

Ein Verfasser ist nicht genannt. Die Anlage ist ganz die des vorigen Liedes. Der Stil paßt wohl zur Verfasserschaft Isaac's. Schon J. J. Maier (Katalog München) vermutete als Autor Isaac oder Senfl.

3. »Vergangen ist mir glück vnd heyl« (S. 129).

Secunda pars: **Beclag dich nit so hertzigklich.**

Vorlage: Ba^6.

Der erste Teil ist gezeichnet 15 H 58, der zweite 15 H 64. H. I. ist eine Abkürzung, die mehrfach für Heinrich Isaac nachweisbar ist. Die Zahlen müßten sich alsdann auf die Zeit der Abschrift beziehen. Der Satz hat zwar nichts spezifisch Isaacsches, widerstreitet aber auch dem Stile dieses Meisters nicht. Der erste Textteil ist allein mehrfach nachweisbar. Siehe Marriage, S. 14 und 208, Nr. 13. In Ba^5 ist er nur fragmentarisch erhalten.

4. »Pouer me mischin dolente« (S. 132).

Vorlage: *Pr.*

Die Vorlage enthält neben jenem bereits mitgeteilten, mit *HENRICVS ISAHC* gezeichneten »*Je suys mal content*« mehrere mit ... oder ... bezw. ... gezeichnete Kompositionen. Aus der Buchstabenverbindung heben sich deutlich Ic heraus, eine Abkürzung, für welche aus der Reihe der uns überlieferten Autorennamen jener Zeit einzig Isaac in Betracht kommen kann. Der Stil paßt aber wenig zur Meisterschaft Isaac's. Sollten uns hier vielleicht Werke der Frühzeit vorliegen? Es sei auch nicht verschwiegen, daß das *T* der Handschrift dem ersten Buchstaben zuweilen etwas ähnelt.

5. »Se io te o dato l'anima e'l core« (S. 132).

Vorlage: *Pr.*

Für diese Komposition gilt das unter 4 Gesagte.

Alt: Takt 5 findet sich in der Vorlage nur eine semibrevis; Takt 14_3 und 15_1 las ich *d'*; Takt 23, Note 2 *f.* Die Überschrift ist dem Anfange der Oberstimme untergelegt.

6. C *a'* | *a' g' a'* | (S. 133).

Vorlage: *Pr.*

Vgl. das unter Nr. 4 Beigebrachte. Der Satz weist mehrere arge Fehler gegen die Stimmführung auf.

Diskant: Takt 13, Note 2 in der Vorlage *g'*.

Alt: Takt 25, Note 3 in der Vorlage *d'*.

7. »Fortuna desperata in mi« (S. 134).

Vorlage: Formschneyder 1538, Nr. 88.

Sowohl im Berliner als im Jenenser Exemplar ist von derselben Hand des 16. Jahrhunderts H. Isac als Autor bezeichnet. Der Tenor des zu Grunde liegenden Liedes (vgl. Beilage zu *E* Nr. 14), ins Phrygische übersetzt dient dem Satze als Tenor. Intavoliert findet sich der Satz ohne Autorangabe bei Kleber. Tabulatur siehe, Teil *G* Nr. 9.

G Heinrich Isaac in der Hausmusik des 16. Jahrhunderts.

Orgel- und Lauten-Tabulaturen.

1. ›Adiu mes amors‹ (S. 135).

Vorlage: Kotter fol. 40r—41v.

Die Vokalvorlage ist das vierstimmige »*Adieu mes amours*«, welches nach allgemeiner Tradition Josquin zugehört. Der Satz liegt gedruckt bei Ambros V, 131 ff. vor. Der Herausgeber Kade nahm das Zitat bei Ambros III, 276 irrtümlich als vollständigen Text. Dieser lautet vielmehr nach St. Gallen 462:

»Adieu mes amours, adieu vous coumant.
Adieu ie vous dis jusques au printamps.
Je suis au soucy de quoy ie viuray;
La rayson pourquoy ie la vous diray:
Je n'ay plus d'argent. Viuray ie du vent,
Si l'argent du roy ne vient plus souuant?«

Es ist nun bei der allgemeinen Verbreitung dieses Liedes und bei der universellen musikalischen Bildung des Kreises Ammerbach doch wohl kaum ein Irrtum anzunehmen, wenn die Tabulatur Isac als Verfasser nennt. Ist hier nicht vielleicht an Isaac als Orgelspieler zu denken, als welcher er in Florenz fungierte, und anzunehmen, daß uns in der Tabulatur von Kotter eine Isaacsche Orgelübertragung erhalten ist? Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, teile ich die Tabulatur mit. Eine Übertragung desselben Satzes auf die Laute liegt übrigens bei Hans Newsidler, Teil I, p. IIII v vor.

2. ›Ain Frewlich wesen‹ (S. 136).

Vorlage: Kleber, fol. 27r bis 28r (anonym).

Takt 25, Mittelstimme hat in Vorlage Achtel-Pause.
Takt 35, Oberstimme, Note 5 und 9 in Vorlage *h*.
Vokalvorlage: *A*, Nr. 4.

3. ›D(ecem) P(recepta) T(rium) in sol non colloratum‹ (S. 136).

Vorlage: Kleber, fol. 109r.

Mittelstimme, Takt 24, der Horizontalstrich fehlt über *d* und *c*, ebenso in Takt 25 über *c*.
Partiturvorlage: *E*, Nr. 37.

4. ›X. Bot — Decem precepta. In sol‹ (S. 137).

Vorlage: Kleber, fol. 108r.

Takt 19, 2. Stimme, Note 1 in der Vorlage eine Oktave tiefer.
Takt 27/28, die abgesetzte Altstimme entspricht nicht der Partiturvorlage, welche die Einklangsparallelen nicht aufweist.
Partiturvorlage: *E*, Nr. 37.

5. ›Die brünle‹, P. H. (S. 138).

Vorlage: Kleber, fol. 117v bis 118v.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß *W*[1] die zu grunde liegende Vokalkomposition Paul Hoffheimer zuschreibt. Auch hier ließe sich sehr wohl an P. H. als Intavolator, als Orgelbearbeiter denken.
Vokalvorlage: *F*, Nr. 1.

6. ›Die prünlein, die da fliessen‹ (S. 138).

Vorlage: Hans Newsidler, Teil I, fol. p und Teil II, Nr. XLVII (anonym).

6a. Takt 5, die Oberstimme hat als 7. Ton *h* statt *i*. Takt 9, das *a'* der Oberstimme tritt erst beim 2. Viertel nach der Vorlage ein. Takt 16, das *g'* der Oberstimme, darstellbar durch *o*, fehlt in der Vorlage.

6^b. Oberstimme, Takt 18, Note 12 in der Vorlage 5 *(a')* statt *k (h')*. Takt 23, Mittelstimme, Note 7 *c* = *c*. Die klein gestochenen spitzigen Noten fehlen.

Vokalvorlage: *F*, Nr. 1.

7. »Die prunnlein, die da fliessen« (S. 140).

Vorlage: M^3 (anonym).

In 7^a sind nur die beiden Unterstimmen, in 7^b alle drei Stimmen auf die Laute abgesetzt.

In 7^b, Takt 21, Mittelstimme, fehlt Note 1.

Vokalvorlage: *F*, Nr. 1.

8. »Ein frölich wesen« (S. 141).

Vorlage: Heckel, Discant-Lautten-Buch, S. 23 bis 27 (anonym).

Der Part im Tenor-Lautten-Buch stimmt hiermit nicht zusammen. Um einen Satz für zwei Lauten handelt es sich bei diesem Liede nicht.

Takt 26, Mittelstimme, Halbe *c* fehlt; Takt 32, Oberstimme, Note *a'* fehlt, ebenso Takt 37, Mittelstimme, letzte Note und Unterstimme, Note *g*.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 4.

9. »Fortuna in mi« (S. 143).

Vorlage: Kleber, fol. 8r bis 9v (anonym).

Partiturvorlage: *F*, Nr. 7.

10. »Fortuna in mi« (S. 144).

Vorlage: Kotter, fol. 15v bis 17v.

Kotter nennt Isac als Autor. Die Partiturvorlage kann ich nicht nachweisen.

11. »Frater conradus. In fa.« (S. 145).

Vorlage: Kleber, fol. 142v bis 143r.

Als Verfasser ist H. Isaac, als Intavolator »*Organista Fryburgensis*« genannt.

Vgl. *E*, Nr. 13. Eine Partiturvorlage ist nicht nachweisbar.

12. »Graciensi plaisat« (S. 146).

Vorlage: Kotter, fol. 7v bis 8v.

Das Stück trägt den Vermerk: »*Henricus Isac author*«. Die Partiturvorlage ist nicht nachweisbar. Die Überschrift ist verderbt aus »*Gracieuse plaisante*«. Ein gewisser [Noten] sonne (Misonne) ist in Rom, Cappella Sist. 26 mit einer Messe »*Gracieuse plaisat*« vertreten; Wilphlingseder erwähnt eine Messe »*Gracieusa*« von Jo. Ghiselin.

Folgende Ungenauigkeiten der Vorlage sind anzumerken: Takt 8, die zweite Note der Unterstimme fehlt; Takt 11, Note 3, hat bei der Wiederholung in Takt 38 einen Mordent; Takt 12, Note 1 lautet bei der Wiederholung in Takt 39 *fis'*; Takt 13, die Unterstimme übersteigt die Mittelstimme; Takt 23, erste Note der Unterstimme deutlich *c'*; Takt 27, Mittelstimme, letzte Note in der Vorlage Halbe; Takt 31, Oberstimme, Note 2 Halbe *f*; Takt 32, die Oberstimme in der Vorlage eine Terz zu tief (man beachte nur das Thema in Takt 4); Takt 36—37, die Oberstimme liegt in der Vorlage eine Terz zu hoch, wie aus den Takten 9 und 10 evident wird.

13. »Herr Gott, lass dich erbarmen« (S. 147).

Vorlage: Ochsenkun, Tabulaturbuch auff die Lauten, fol. LVIII v.

Als Autor ist Heinrich Isaac genannt. Die Vokalvorlage bildet: »*Isbruck ich muss dich lassen*«. Eine andere Lautenbearbeitung veröffentlichte jüngst Wilh. Tappert in »Sang und Klang aus alter Zeit« (Berlin 1906), S. 26, nach dem handschriftlichen Anhange seines Exemplares von Wyssenbach's Lautenbuch, 1550. Der Text ist in der etwa der gleichen Zeit entstammenden Heidelberger Handschrift, Pal. 343, ebenfalls anzutreffen. Vgl. Kopp Nr. 2.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 12.

14. »In meinem sinn« (S. 147).

Vorlage: Kleber, fol. 145 v bis 146 v.

Als Verfasser ist H. Isaac, als Intavolator »*Organista Fryburgensis*« mit dem Datum 1521 angegeben.

Takt 9, Oberstimme, erste Note *h'*; Takt 19, Oberstimme, Note 3, weist zwar in der Vorlage einen leichten Strich nach unten, nicht aber den Querstrich auf, welcher zur Akzidenzbezeichnung notwendig ist. Ebenso verhält es sich in Takt 20 der Oberstimme Note 6; Takt 41, Oberstimme, sind die ersten vier Zweiunddreißigstel als Sechzehntel, die zweiten als Achtel notiert. Takt 44, dritte Stimme, sind die Sechzehntel als Achtel aufgezeichnet.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 20.

15. »In minem sinn« (S. 149).

Vorlage: Kotter, fol. 22 v bis 24 v.

Als Autor ist Isac genannt, der Rhythmus der Unterstimme in Takt 3 ist falsch angegeben: *f c* *f g f c d*.

Die Partiturvorlage war nicht auffindbar.

16. »La martinella« (S. 150).

Vorlage: Kotter, fol. 27 v bis 30 r.

Der Satz trägt den Vermerk: »*Isacio authore*«.

Takt 41 ist die zweite Note der Unterstimme als punktiertes Viertel notiert.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 24.

17. »La mora« (S. 151).

Vorlage: Hans Newsidler, I, fol. g IIIr bis IIIIr und fol. p v bis p IIIr.

a) Von der Partiturvorlage sind für Anfänger nur die beiden Unterstimmen intavoliert.

b) Die drei ursprünglichen Stimmen der Partiturvorlage (ohne Alt) sind auf das Instrument abgesetzt. Takt 20, Note 3 der Mittelstimme erklingt erst zur letzten Note der Unterstimme. Takt 24, Unterstimme, letzte Note 1 = *d*.

Isaac ist beidemale als Verfasser angegeben.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 26.

18. »La morra« (S. 154).

Vorlage: Kotter, fol. 32 v bis 34 v.

Der Vermerk »*Isacius author*« klärt über die Verfasserschaft auf. Der Alt, vielleicht fremde Zutat, ist in die Tabulatur nicht einbezogen.

Auch die Tabulatur des Francesco Spinacino (Petrucci, Intabulatura de Lauto 1507), berücksichtigt nur diese Stimmen. Da sie getreu die Vorlage wiederspiegelt, ist sie nicht mitgeteilt worden.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 26.

19. »Mein freud allain« (S. 155).

Vorlage: *M*[3] Nr. 8 und 36 (anonym).

a) Nur die beiden unteren Stimmen der Vokalvorlage sind intavoliert.

b) Discantus, Tenor und Bassus des Vokalsatzes haben in der Tabulatur ihren Niederschlag gefunden.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 14.

20. »Mein freidt allein« [im abzug] (S. 157).

Vorlage: Heckel, Discant-Lautten-Buch, S. 224 bis 227.

Alle vier Stimmen der Vokalvorlage (*A*, Nr. 14) sind intavoliert.

Takt 3, Unterstimme, Note 3 in der Vorlage *g* = *h*, da die Laute »im abzug« steht; Takt 16, Stimme 3, Note 1 *r* = *h*; Takt 31, nach der Vorlage erklingt der letzte Ton der Oberstimme, bezeichnet als punktiertes Viertel, vor den als Sechzehntel notierten letzten beiden Noten der Unterstimme.

21. »Mein freud allein« (S. 158).

Vorlage: Ochsenkun.

Auch hier sind alle vier Stimmen auf das Instrument abgesetzt.

Takt 37, das *g* des Alt fehlt in der Vorlage.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 14.

22. »Metzkin« (S. 159).

Vorlage: Arnolt Schlick, Tabulaturen etlicher lobgesang, S. 68.

Für die Tabulatur sind nur drei Stimmen der Partiturvorlage benutzt. Der Alt, vielleicht spätere Zutat, wird nicht verwendet. Die Oberstimme wird von der Singstimme ausgeführt, die beiden anderen Stimmen übernimmt das Instrument nach der Anweisung Schlick's: »*Ein stim zu singen, die andern zwicken*«. Die Werte der Oberstimme sind auf die Hälfte reduziert. Als Verfasser ist Isaack bezeichnet.

Takt 7, Unterstimme, Note 2 ist nach Schlick's Tabulatur *F*.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 39.

23. »Nil n'est plasier« (S. 160).

Vorlage: Kotter, fol. 4v bis 6r.

Als Autor ist Heinricus yzaack angegeben.

Eine Partiturvorlage scheint nicht auf uns gekommen zu sein.

24. »O weiblich art« (S. 161).

Vorlage: Hans Newsidler, I, fol. f IIII (anonym).

Nur die beiden unteren Stimmen der Vokalvorlage sind intavoliert.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 17.

25. »Palle« (S. 161).

Vorlage: Intabulatura de Lauto (Petrucci 1507), Lib. II, fol. 16r bis 17r.

Als Autor ist ysach, als Intavolator Francesco Spinacino angegeben. In der Tabulatur fehlende Noten der Partitur sind in spitziger Form hinzugefügt.

Takt 43, Unterstimme, Note 4 eine Oktave höher notiert; Takt 58 erklingt das erste *f'* der Oberstimme erst zum *a* des Tenor; Takt 59 fehlt der letzte Ton des Baß.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 32.

26. »Si dedero« (S. 163).

Vorlage: Kotter, fol. 13r bis 15v. Komposition von Ps. 132.

Die Notiz: »*Henricus Izack componebat*« erscheint zweifelhaft, da eine ganze Reihe von Handschriften den Satz Alexander Agricola zuschreiben. Ich nenne nur *Bo*, *F*[5] und *F*[6]. In *Sg*[2] und *G* tritt er anonym auf. Da die Annahme nicht ganz von der Hand zu weisen ist, daß etwa doch Isaac als Intavolator beteiligt sein könnte, möge der Satz unter Vorbehalt dieser Publikation einverleibt werden.

Folgendes ist zur Tabulatur zu bemerken: Takt 14/15 übersteigt die Unterstimme die Mittelstimme; Takt 16 ist die Unterstimme bezeichnet *g* *agfg*; Takt 46 die Mittelstimme lautet in der Vorlage *e d c fge*;

Takt 47, Mittelstimme, für die siebente Note fehlt die rhythmische Bezeichnung.

Daran erinnert sei, daß Obrecht eine Messe »*Si dedero*« verfaßt hat.

27. »Si dormiero« (S. 164).

Vorlage: Kotter, fol. 35r bis 38v.

Als Autor ist Isac angegeben. Takt 75 der Oberstimme ist Note 1 in der Vorlage punktiert.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 36.

28. »Tart ara« (S. 166).

Vorlage: Hans Newsidler II, Nr. XVIII.

In der Tabulatur fehlende Noten der Partitur sind als spitzige Noten gekennzeichnet. Takt 32 fehlt; Takt 45 lautet in der Vorlage: *k 5 5 9 t* / *n C B + n B*; Takt 98/99 ist verderbt, die Tabulatur schreibt vor: *i 5* / *n n n 4* | *g n c c g*.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 38.

29. »Zwischen berg vnd tiefem tal. In sol« (S. 168).

Vorlage: Kleber, fol. 107r bis v.

Das Monogramm HB (Hans Buchner?) bezeichnet den Intavolator. Verfasser ist Heinrich Isaac, wie sich aus der Partiturvorlage *A*, Nr. 22 erweist.

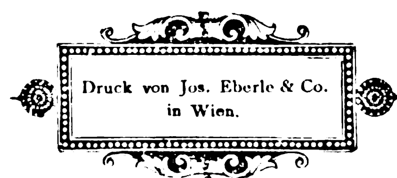
Bei der Sammlung des Materials fand ich allenthalben wohlwollendstes Entgegenkommen. Mein herzlicher Dank gebührt allen Bibliotheksverwaltungen, insbesondere den Herren: Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli (Univ.-Bibl. Basel), Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann (Königl. Bibl. Berlin), Direktor Prof. Arnaldo Bonaventura (Bibl. Naz. Centr., Florenz), Cav. Prof. Riccardo Gandolfi (R. Istituto Musicale, Florenz), Dr. Schulz (Königl. Hof- und Staatsbibl., München), Conte Vincenzo Ansidei (Bibl. Comunale, Perugia), Dr. Carl Weinmann (Regensburg), Monsignore Galli (Cappella Giulia, Rom), Dr. Mantuani (k. k. Hofbibl. Wien) und R. Vollhardt (Ratsschulbibl. Zwickau).

Bei der Textrevision konnte ich mich der Beihülfe der Herren Prof. Dr. Johannes Bolte für die deutschen Lieder und Dr. Hermann Springer für die französischen und italienischen Gesänge erfreuen. Beiden Herren sei aufs freundlichste gedankt, ebenso Herrn Ludwig Wachtel für Herstellung von Faksimile II.

Zur Ausgabe selbst seien noch einige Einzelheiten hinzugefügt. Die Notationsverhältnisse sind durchgehends klare. Erwähnenswert sind einige von den Notatoren gebrauchte Verbesserungszeichen. Ein ꞃ unter einer geschwärzten Note tilgt die Schwärzung. Zwei strahlenförmig vom Notenkörper nach oben oder unten gehende Strichchen ☓ oder ♁ erhöhen oder erniedrigen die Tonhöhe um eine Stufe des Systems. Im Greifswalder Kodex wird der Wert der Ligaturen genau fixiert, indem über jeder Note derselben so viele Punkte gesetzt werden, wieviele semibreves sie mißt. Auf die auch in Singebüchern häufiger vorkommende Gruppierung von Achteln und Sechzehnteln durch gemeinsame Balken, namentlich bei stufenweisem Abstieg, sei besonders aufmerksam gemacht. Die verschiedene Streichung der Noten nach oben oder unten, je nach der Stellung im Liniensystem, bürgert sich allmählich ein, ohne indes schon an der Wende des 15. Jahrhunderts zu ganz festen Normen zu führen. Halbschlüsse werden bei Wiederholung der Liedstollen selten notiert. Nicht alle unter *E* mitgeteilten Sätze schließen vokale Ausführung aus. Von den Spinacino-Tabulaturen Isaacscher Lieder ist nur eine, Palle, mitgeteilt, da diese Note für Note die Partitur wiedergeben. Bei allen Lauten-Übertragungen sind die Oktav-Begleitsaiten nicht berücksichtigt worden. In den Orgelstücken aus Kleber und Kotter ist am Verzierungszeichen des Mordent ⸸ festgehalten worden. Zu seiner Erklärung sei folgende Stelle aus dem Fundamentbuch des Hans von Constanz nach Karl Päsler's Ausgabe in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«, Jahrgang V, Seite 32 f., herangezogen:

»Memineris igitur eas notas quae curvatas habent lineas vocari mordentes, ubi observandum semper duas esse simul tangendas: ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus.«

Dr. Johannes Wolf.


Druck von Jos. Eberle & Co.
in Wien.

INHALTSVERZEICHNIS

zu

HEINRICH ISAAC, WELTLICHE WERKE

(Nachtrag zu Jahrgang XIV, Band 1 der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«).

Seite

A. Deutsche Lieder.

1. Tmeiskin was jonck 1

B. Französische Lieder.

2. Ami soufre 2
3. Et qui la dira 3

C. Italienische Lieder.

4. Hora e di Maggio 4

D. Lateinische Gesänge.

5. Virgo prudentissima 6

E. Instrumentalsätze.

6. Les bien amore 18
7. A la bataglia 19
8. Der hundt 23

F. Hausmusik.

9. (Ricercar) 27
10. Maria Junckfrow 28
11. Ohne Titel 29
12. Die zechen gbot 30
13. E qui le dira 31
14. Helas 32
15. In gottes namen 33

Revisionsbericht 35



HEINRICH ISAAC.

Weltliche Werke.

Nachtrag zu Jahrgang XIV, Band 1.

Bearbeitet von Johannes Wolf.

A. Deutsche Lieder.

1. Tmeiskin was jonck.

B. Französische Lieder.

2. Ami soufre.

Madame Langour.

De me di - re que uo - - tre cuer Por moi por - te, por moi por -

gueur De me di - re que uo - tre cuer Por moi por - te, por moi por -

De me di - - re que uo - tre cuer Por moi por - te, por moi por -

te do - leur ex - tre - - - - - - - - - me.

te do - leur ex - - tre - - - - - - me.

te do - leur ex - tre - - - - - - - - - - - me.

3. Et qui la dira.

Et qui la di - ra, di -

Et qui la di - ra,

Et qui la di - ra, di - ra

Et qui la di - ra, di - ra La do -

ra La do - leur que mon cuer a. que mon cuer

di - - ra La do - leur que mon cuer a, que

La do - leur que mon cuer a.

- - leur que mon cuer a, que mon cuer a. J'ay - meu -

a. J'ay - - - - me u - ne bel - - le fil - le, Ne

moncuer a. J'ay - - - - - meu - ne bel -

J'ay - meu - ne bel - - le fil - - le

ne bel - - le fil - - le, Ne scay, s'el - le

scay, s'el - - le m'ay - - - me - ra. Il me faul -
le fil - - le, Ne scay, s'el - le may - me - ra. Il
Ne scay, s'el - le m'ay - me - ra. Il me faul - sit vng var -
m'ay - me - ra. Il me faul - sit vng var - let.

sit vng var - - - - let Qui bien par -
me faul - - - - - - sit vng var - - let Qui
let Qui bien par - ler
il me faul - - sit vng var - let Qui bien par - ler y

- - ler y a - last. A qui
bien par - ler, qui bien par - - - ler y a - last. A
y a - last. A qui la di - ra, di - ra
a - - last. A qui la di - ra, di - ra

la di - ra, di - ra La do - leur que mon cuer a?
qui la di - ra, di - ra La do - leur que mon cuer a?
La do - leur que mon cuer a?
La do - - - leur que mon cuer a, que mon cuer a?

c. Italienische Lieder.

4. Hora e di Maggio.

Ho rae di Mag - - gio Che rin-uer -
Ho - rae di Mag - - - - gio Che
Ho - rae di Mag - - gio Che rin - - uer - di - sce

10

Ho - - ra e di Mag - - - - gio Che rin-uer - -

di - - - sce o - gniher - ba, che rin - - uer - di - sce o - - -

rin - - - uer - di - - - sce o - gniher - - - - ba, che

o - - gni her - - - - - ba, o - - gni her - - ba, che rin - - - uer - -

15

di - sce o - - - gni her - - ba Fi -

gni her - - - ba Fi - gliuol del re Fa - cti al -

rin - uer - - di - sce o-gni her - ba Fi - gliuol del re, fi - - -

di - - sce o - gni her - ba Fi - - -

20

gliuol del re Fa - cti al - la fi - - ne-strel - la,

- la fi - ne - strel - - - - la, fa - cti al - - - la

gliuol del re Fa - cti al - - - la fi - - - ne - strel - - -

gliuol del re, fi - - - gliuol del re Fa cti al - la fi - ne -

fa - cti al - - la fi - - - - ne - - - -

fi - - - - ne - strella, fa - cti al - - - la

- - - - la, fa - - cti al - la fi - - ne - strel - - la, al -

strel - - - la, fi - ne - - strel - - la, fa - cti al - - la fi - ne - -

25

strella Et mi - ra et sguar - da, et mi - ra et

fi - - - ne - strel - - la Et mi - ra et sguar - da, et mi - ra et sguarda

la fi - - ne - strel - la Et mi - ra et sguar - da, et mi - ra et sguar - da Et qual e

stre - - - - - la Et mi - ra et sguar - da Et qual e

30

sguar - da Et qual e la piu bel - la, et qual e la piu be - - - - - - la.

Et qual e la piu bel - la, et qual e la piu be - - - - la, la piu bel - la.

la piu bel - - la, et qual e la piu bel - - la et qual e la piu bel - la.

la piu bel - - la, et qual e la piu bel - la, et qual e la piu bel - - la.

D. Lateinische Gesänge.

5. Virgo prudentissima.

Prima pars.

Vir-go pru-den-tis-si-ma quae pi - a gau - di - a mun - do at - - - tu -

Vir-go pru-den-tis-si-ma quae pi - a gau - di-a mun - do at - - tu -

5

lit ut sphæ-ras o-mnes tran - - scen - dit et a - stra sub ni-ti - dis pe - - di -

lit ut sphæras o-mnes *tran-scen-dit,* tran - scen - dit et a - stra sub ni - ti - dis pe - - di -

10

bus ra - di - is et lu - - ce cho - ru - - - - sca li - - - - quit

bus ra - di-is et lu - - - ce cho - ru - - - - - sca li - - - - quit

Et or - -

Et or - di - -

15

di - ni - bus iam cir - cum-se - pta no-ve - - - - nis ter tri - bus at-que

ni - bus iam cir - cum-se-pta no - ve - - - - - - nis ter tri - bus at-que ie -

20

ie - rar-chi - - is ex - ce - - - - pta su - - pre - mi an - te de - i fa-ci -

- rar-chi - is ex - ce - - - pta su - pre - - mi an - - te de-i fa-ci-em

25

em, fa - ci - em ste - te - rat pa - tro - - na re - - o - - - - rum.

ste - - te - rat pa-tro - - na re - o - - - - - - - rum. Di - - ci-te qui

Di - - ci -

30

Spi - ri - tu - um

Spi - ri - tu - um

Spi - ri - tu - um

Vir - - -

co - li - tis splen - den - ti - a cul - mi - na O - - lim - - - - - - - pi, spi - ri - tu - um

te qui co - li - tis splen-den - ti - a cul - mi - na O - lim - - - - - - pi,

pro - ce - res, ar-chan-ge - li et an-ge - li
pro - ce - res, ar-chan - - ge - li, ar - chan - - ge - li et an-ge - li
pro - ce - res, ar - chan - - ge - li, ar-chan - ge - li et an - ge - li
- - - - - go pru - - - - den - - - - - - tis - - - - -
pro - - - ce - res, ar-chan-ge - li, ar-chan - ge - li et an-ge - li

et al-me vir-tu-tes - que thro - - - - ni vos prin-ci - pum,
vir-tu - tes - - que thro - - ni vos prin-ci - pum
et al - me vir-tu - tes-que thro - - ni vos prin-ci - pum
si - - - - ma quo
vir - tu - tes - que thro - - - - ni vos prin - ci - pum
vir-tu - - tes - - que thro - ni vos prin-ci-pum,

vos prin - ci - pum et a-gmi-na san - - - - cta
et a-gmi-na san - - - cta, a - gmi - na san-
et a-gmi - na san - - - - - - - - -
pro - - - - - gre - - - - - - - -
et a-gmi-na san - - cta,
prin - - - - - - - - - - ci - pum

vos-que po-te-sta - tes et tu do-mi-na-ti-o
- - - - - cta vos-que po-te - sta - tes et tu do-mi-na-ti-
- - cta
- - - de - ris
san - - cta, san - - - cta
et a - gmi - na san - - cta

60

coe - - - - - - li flam-man - - tes che - - ru - bin

o coe - - - - - - li ver - - - -

flam-man-tes che - - - - ru - bin

qua - - - si Au - ro - -

flam-man - tes che - - - - - - ru -

flam - - - - man - - - tes che - - ru -

65

ver - bo se - ra - phin - que cre - a - - ti, cre - a - -

bo se - ra-phin, se - ra-phin - que cre - a - - - - - ti,

ver - bo se - ra - phin-que cre - - - a - - - - - - - - - ti,

bin verbo cre - - a - -

bin cre - a - - ti.

70

- - - - - ti,

an vos læ - - ti - - ti - æ tan - tus per - fu - - -

ra

- - - - - ti, an vos læ - ti - ti - æ tan-tus per - fu - - - -

cre - - - a - - ti,

75

- - - de - rit um - quam sen - - - - - -

- - de - rit um-quam sen - - - - - -

80

Ut æ-ter-ni ma-trem vi-dis-se, to-nan-tis, to-nan-tis con-

Ut æ-ter-ni ma-trem vi-dis-se, to-nan-tis con-ses-

sus ut æ-ter-ni ma-trem vi-dis-se to-nan-

val-de ru-ti-

sus ut æ-ter-ni ma-trem vi-dis-se, to-nan-tis

val-de to-nan-tis

ses-sum, coe-lo ter-ra-que ma-ri-que po-ten-tem re-gi-

sum, coe-lo ter-ra-que ma-ri-que

tis con-ses-sum, po-ten-tem re-gi-

lans

con-ses-sum, re-gi-

con-ses-sum, po-ten-tem re-gi-

85

nam, cu-ius nu-men mo-do spi-ri-tus

cu-ius nu-men mo-do spi-ri-tus om-nis et ge-

nam, cu-ius nu-men mo-do spi-ri-tus om-nis et ge-nus

fi-li-a Sy-

nam, cu-ius nu-men mo-do spi-ri-tus om-nis et ge-nus

nam spi-ri-tus om-nis

90

fi-li-a Sy-

nus hu-ma-num me-ri-to ve-

hu-ma-num me-ri-to ve-

on, *Sy-on* ve-ne-

hu-ma-num me-ri-to ve-

et ge-nus hu-ma-num me-ri-to

- - - - - - - - on.
ne-ra - - tur, ad - o - - - rat, ad-o - rat?
- ne-ra - - tur, ad - o - - - - - - rat, ad-o - rat?
ra - - tur, ad - o - rat.
- ne - - - ra - - tur, ad-o - - rat, ad-o - - rat?
ve - ne - ra - tur, ad - o - rat, ad - o - - - rat?

Secunda pars.

Vos, Mi - cha - el, Ga - - bri - el,
Vos, Mi - cha - el, Ga - - -

Ra - pha - el, te - sta - - - - - mur, ad au - - res
- bri - el, Ra - pha - el, te - sta - - - mur, ad au -

il - li - - us ut ca - - - stas fun-de - - tis vo - - ta pre -
- res il - li - us ut ca - - - stas fun - de - tis vo - - ta

ces - que pro sa - cro Im - pe - ri - o, pro Cæ - sa - re

pre - ces - que pro sa - cro Im - pe - ri - o, pro Cæ - sa - re

Pro sa - cro Im - pe - - ri - o, pro Cæ - sa - re

To - - - - - - - - ta

Pro sa - cro Im - pe - - ri - o, pro Cæ - sa - re

Pro sa - cro Im - pe - - ri - o, pro Cæ - sa - re

Ma - xi - mi - li - a - - no. Det vir - - go om -

Ma - xi - mi - li - a - no. Det vir - - go om - ni - po - tens,

Ma - xi - mi - li - a - - - no. Det vir - - go om -

for - - - - - mo - - - - - - - - -

Ma - xi - mi - li - a - - no. Det vir - - go om -

Ma - xi - mi - li - a - - no. Det vir - - go om -

- ni - po - tens *vir - go om - ni - po - - - -*

om - ni - po - - - - - tens

ni - po - tens, *om - - ni - po - tens* ho -

- - - - sa

ni - po - tens, *om - - - - ni - - po - tens*

ni - po - tens, *om - ni - po - - - -*

tens;

ho - stes su - pe - ra - re ma - li -

stes su - pe - ra - re ma - li - - gnos, ma - li -

ho - stes su - pe - ra - re ma - li -

tens ho - stes su - pe - ra - re ma - li - - gnos;

55 60

re - sti - tu - at po - pu - lis pa - - -
gnos; re - sti - tu - at po - - pu - lis pa - - cem
gnos; re - sti - tu - at po - pu - lis pa - - -
et su - - - - a - - - - - - - -
gnos; re - sti - tu - at po - pu - lis pa - - - - -
re - sti - tu - at po - pu - lis pa - - -

65 70

- - cem ter - ris - que sa - lu - - - tem,
ter - ris - que sa - lu - - - - - - -
- cem ter - ris - que sa - lu - tem. sa - - lu - tem,
- - vis es
cem ter - ris - que sa - lu - - - - - - -
- - cem ter - ris - que sa - lu - - - - - - tem,

75

sa - - lu - tem, sa - lu - - - tem. Hoc ti - bi
- - - tem. Hoc ti - bi
sa - lu - - - tem. Hoc ti - -
- - - - - - tem. Hoc ti - bi
sa - lu - tem, sa - lu - - - - - - - tem.

80

de - vo - - ta Ge - - or - gi -
de - vo - - - - ta car - men Ge - or - - - -
bi car - men Ge - or - - - gi - us
de - vo - - - ta Ge - or - - - -
De - vo - - ta

us or - - - di - nat
- - gi - - us Au - gu - -
ar - - te or - - - - - - - di - - nat
- - gi - us Au - gu - sti Can - - -
Au - - gu - sti Can - - tor

- - sti Can - tor,
Re - ctor-que Ca - pel - - -
Re-ctor - - que Ca - pe - - - - - læ,
- - tor re - ctor - que Ca - pel - - - - -
Re - ctor - que Ca - pel - - - - - - -

læ, Au - stri - a - cæ præ - sul re - gi - - o - - -
Au - stri - a - cæ præ - sul re - gi - o - nis
Au - stri - a - cæ præ - sul re - gi - - o - -
pul - - - - chra
læ, Au - stri - a - cæ præ - sul re - gi - - o - - -
lae, Au - stri - a - cæ præ - sul re - gi - - o - - -

- - - nis se - - du - lus om - - - ni
se - - du - lus om - - - - - -
- - nis se - du - lus om - - - - - -
ut lu - - - - - - - -
- - nis se - du - lus om - - ni
- - nis se - du lus om - - - -

110 115

om - - - - - - - ni

- - - - - - ni

- - ni se in tu - - -

- - - - - na

om - - - - - - - ni

- - - - - - ni se in

120

se in tu - - - - - - a

- - - - - a com-men -

tu - - - - a com - - men - - - - - - - - -

125

com-men - dat stu - - - - di - o pi - a gau - di -

- dat stu - - - - di - o pi - a gau - di - a,

dat.

130 135

Præ - ci - pu - um

a, ma - - - - - - - ter. Præ - ci - pu - um ta - men est il -

ma - - - - - - - ter. Præ - ci - pu - um ta - men est

e - - - - - - - -

Præ - ci - pu - um ta - men est

Præ - ci - pu - um ta - men est

quo as - sum - - pta fu - - i - - -

- li quo as - - sum - pta fu -

il- - li quo as - sum - - pta fu - - i - - -

- - - - - - - le - - - - - - - -

il - - li quo as - sum - - pta fu - - i - - -

il - - li quo as - sum - - pta fu - - i sti,

- - - sti,

i - - - - - - - sti, quo tu pul - - - - -

- - - - - - - sti, quo tu pul - - - - -

- - - cta

- - - sti, *fu - - i - sti,*

fu - - i - - - sti, quo tu pul - - - - -

ut lu - - - - - na

- - - - - - - - chra ut lu - -

- - - - - - - chra ut lu - -

quo tu pul - - - - - chra ut lu - - - - - na

chra, *tu pul - - - chra ut lu - - - - - na*

mi - - - - - - - - - - - cas: e - le - cta

- - na mi - - - - - - cas, *ut lu - na mi -*

- - na mi - - - - - - cas:

ut

mi - - - - - - cas: *ut sol* e -

mi - - - cas: e -

170

175

180

185

190

E. Instrumentalsätze.

6. Les bien amore.

Omnis labor habet finem.

7. A la bataglia.

Prima pars.

Secunda pars.

Dm. d. Tk. in Oest. XVI. 1.

20 25

30 35

40 45

50 55

60 65

Tertia pars.

5 10

15

20 25

30 35

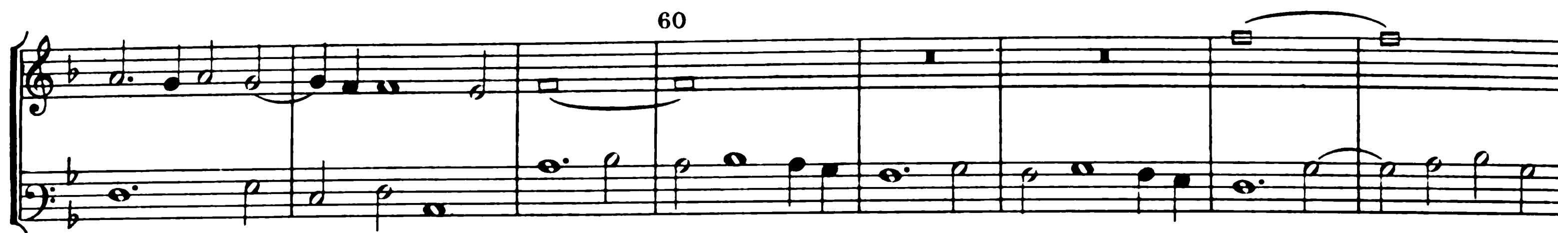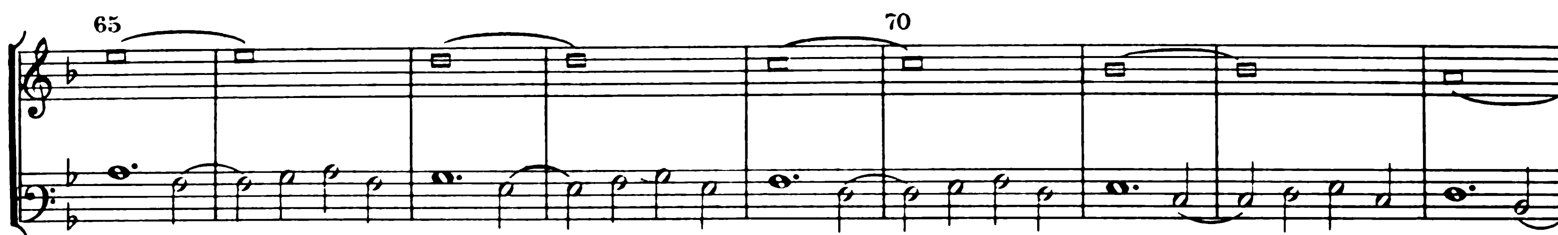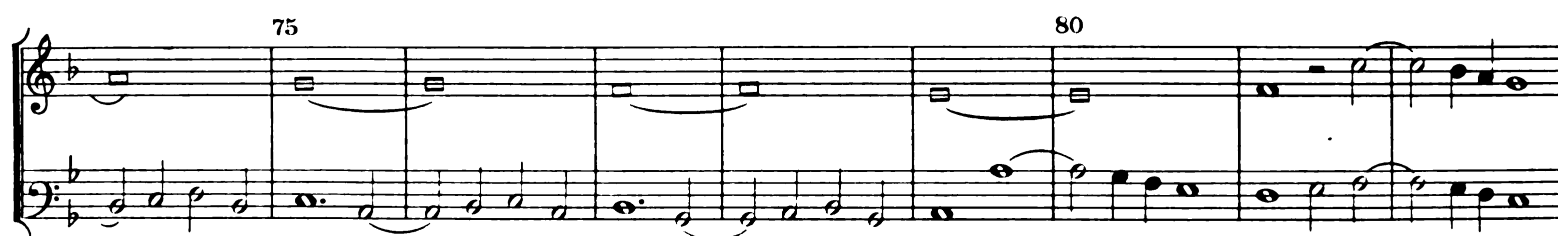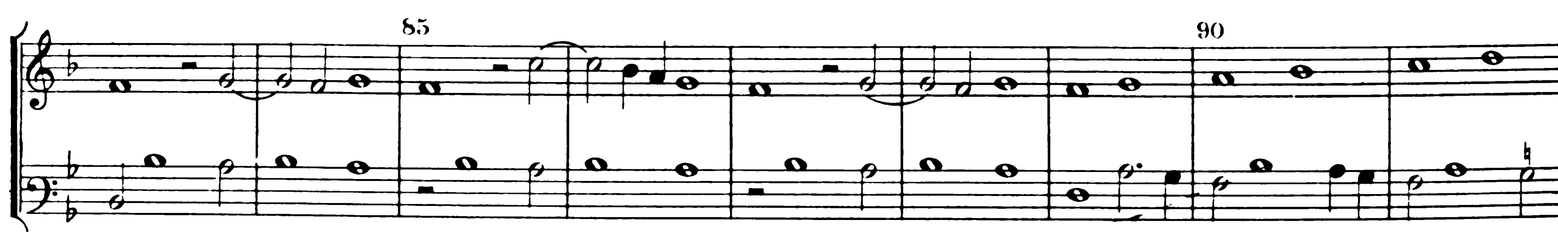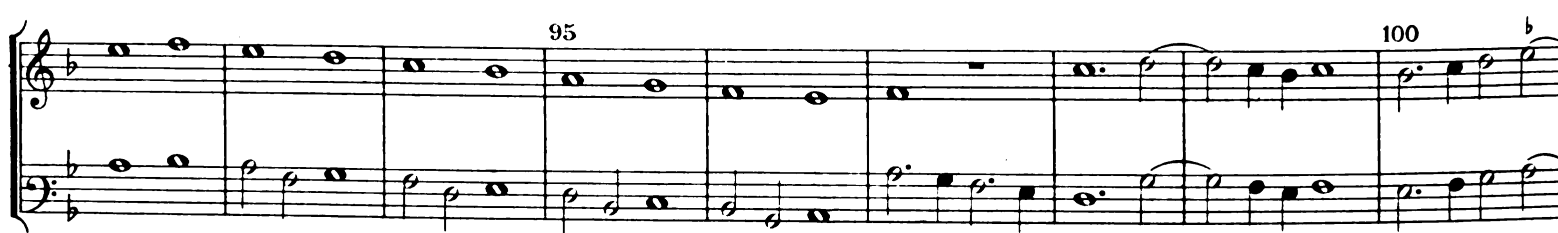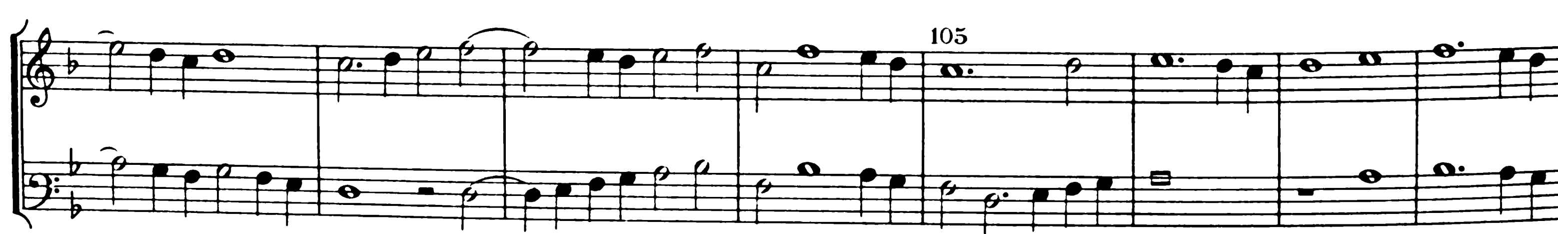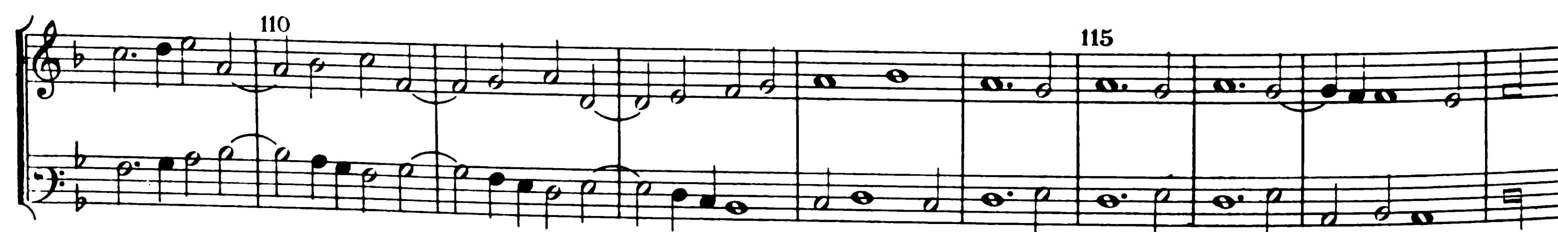
40

45 50
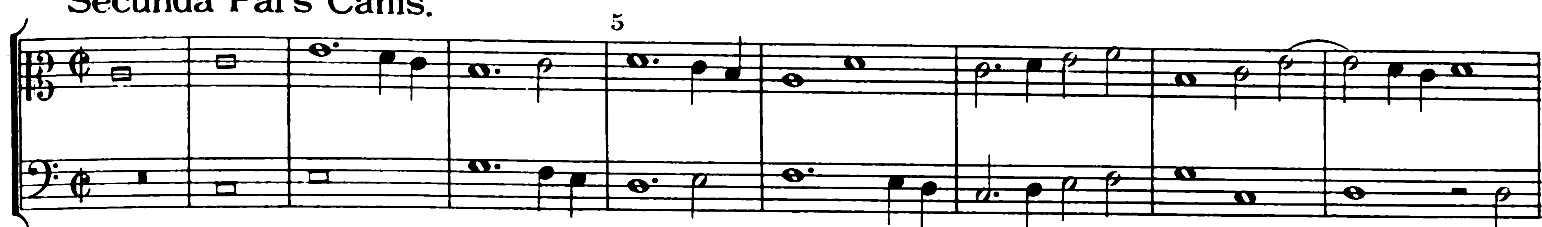
55 60 65
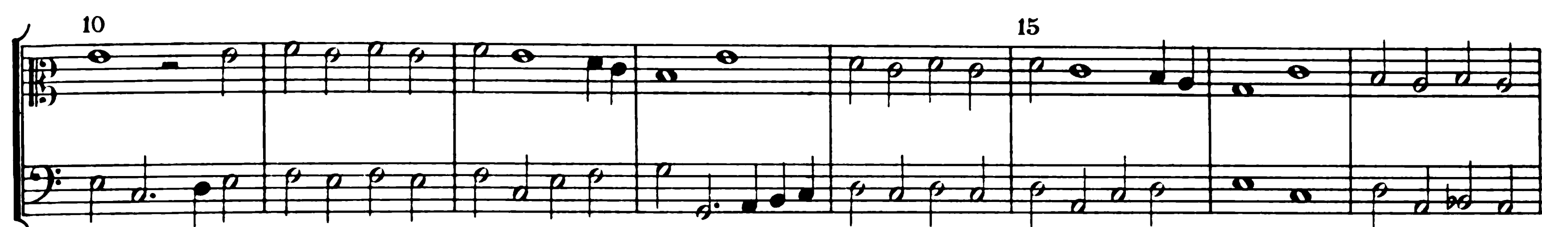
8. Der hundt. (Fragment.)
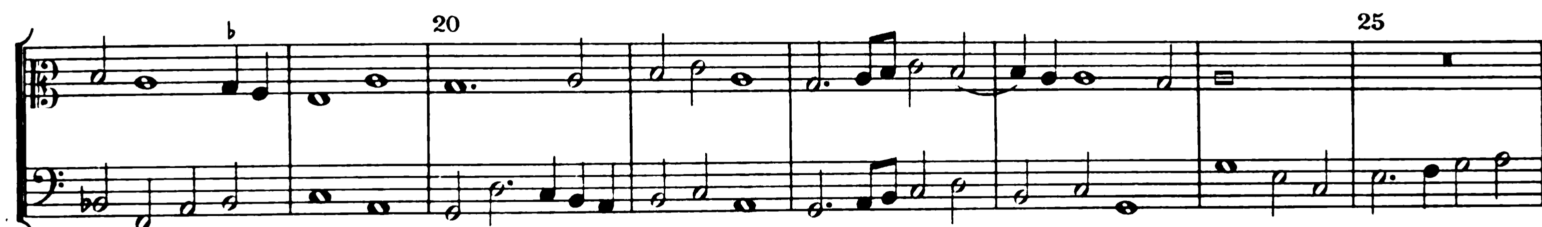
Prima pars.


60

65
70

75
80

85
90

95
100

105

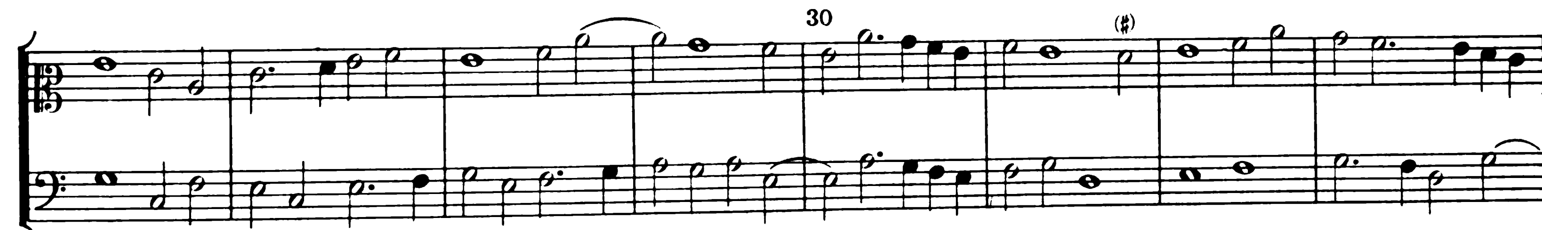
110
115
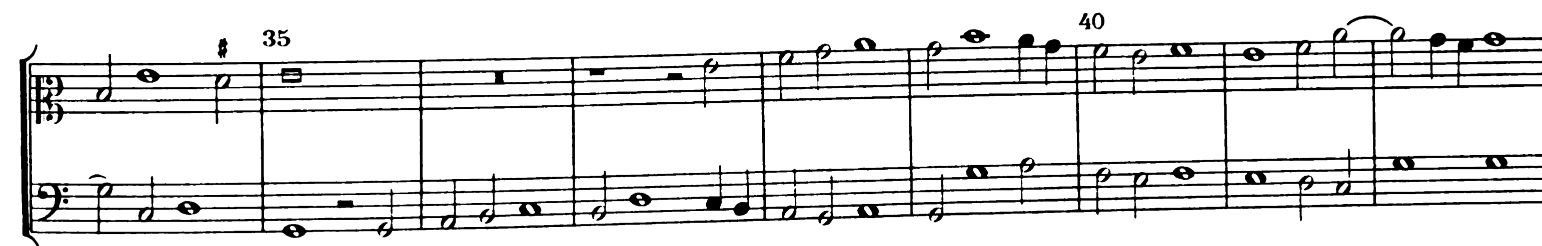
Secunda Pars Canis.
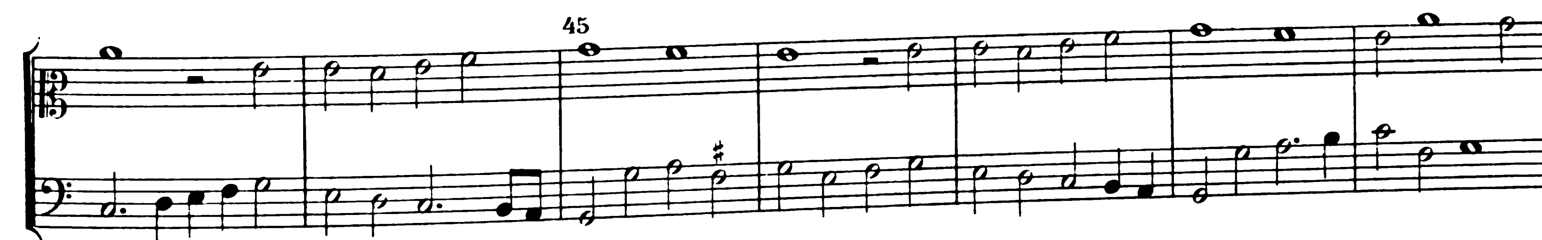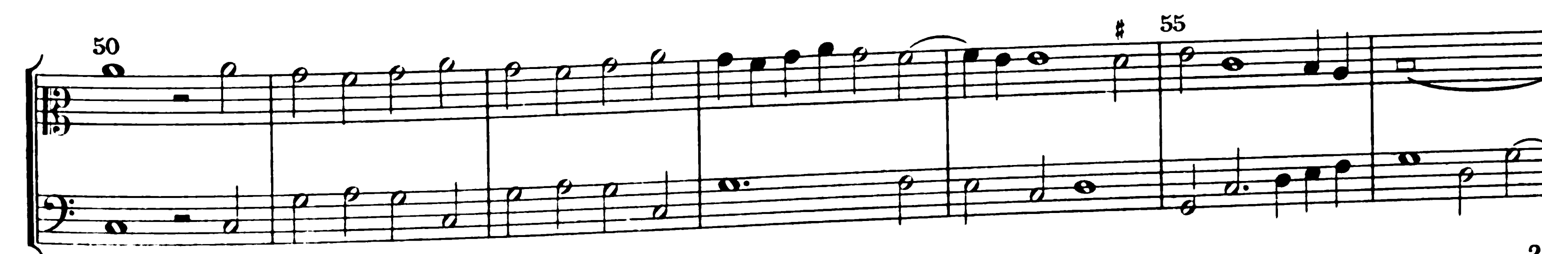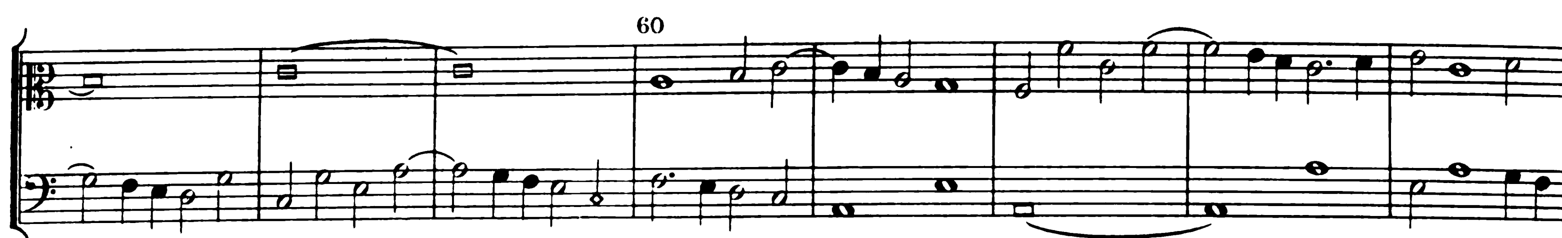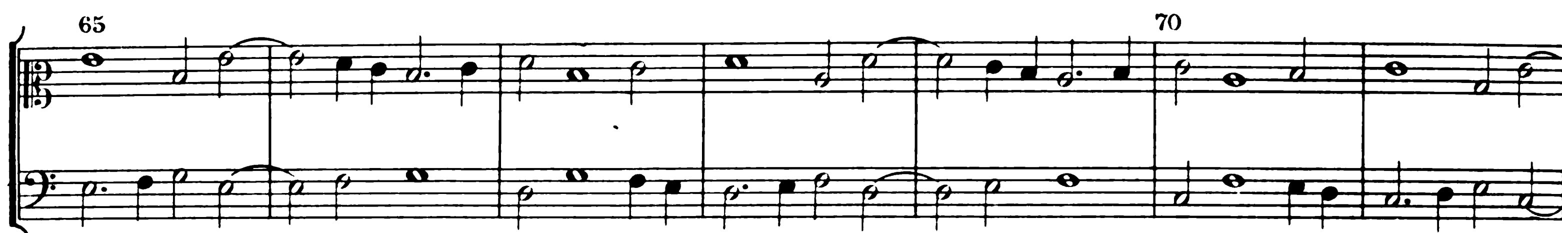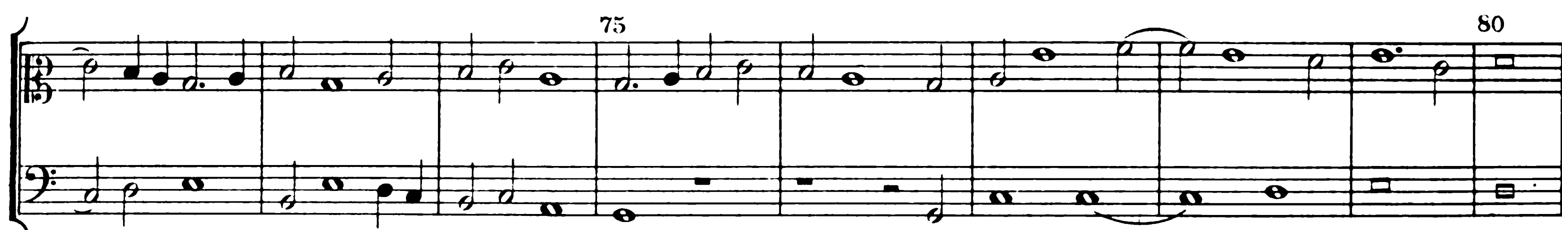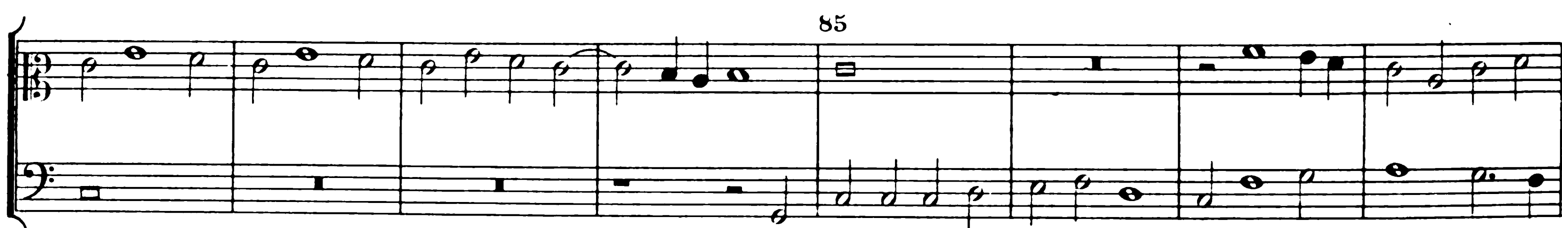










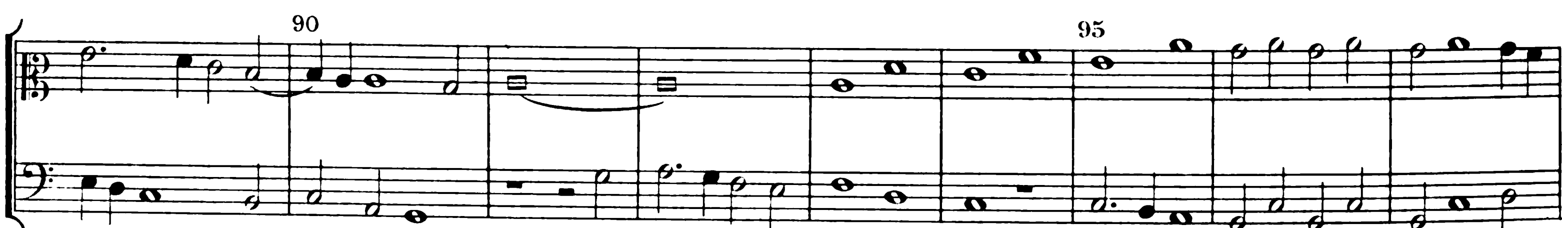
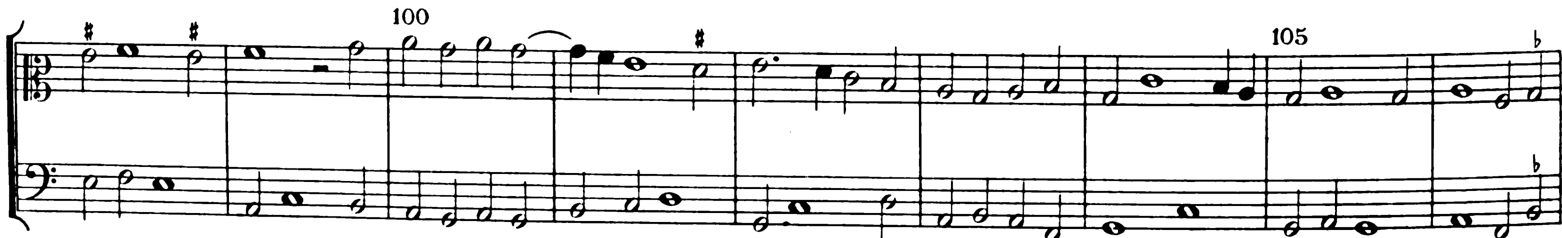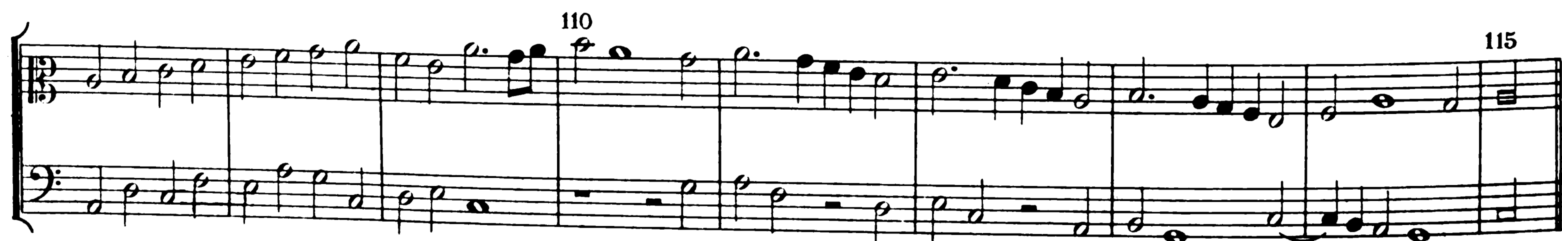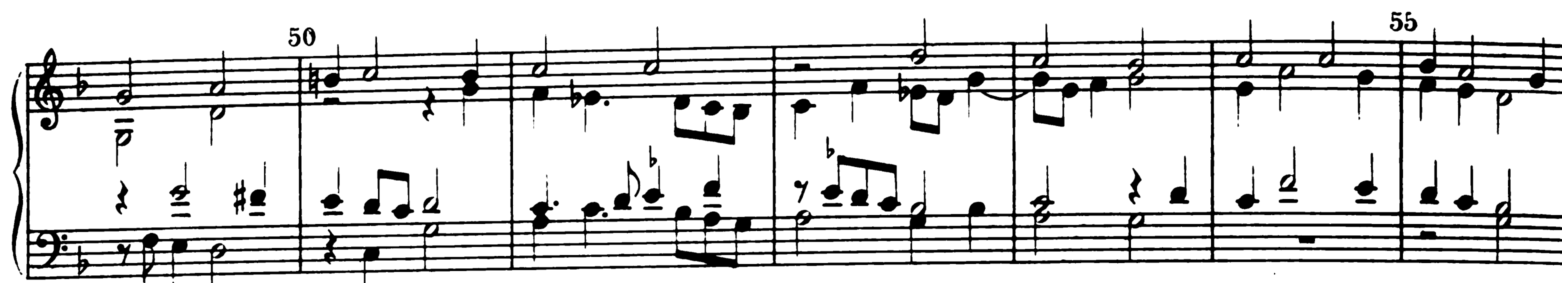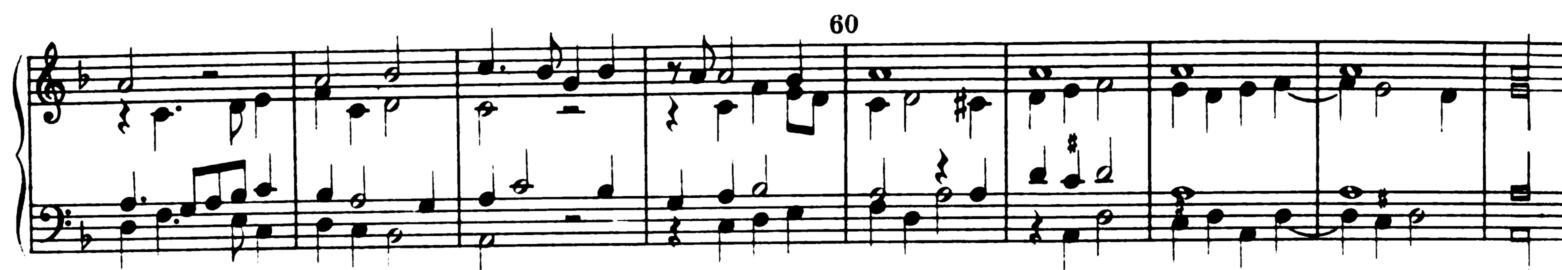





60

65
70

75
80

85

90
95

100
105

110
115

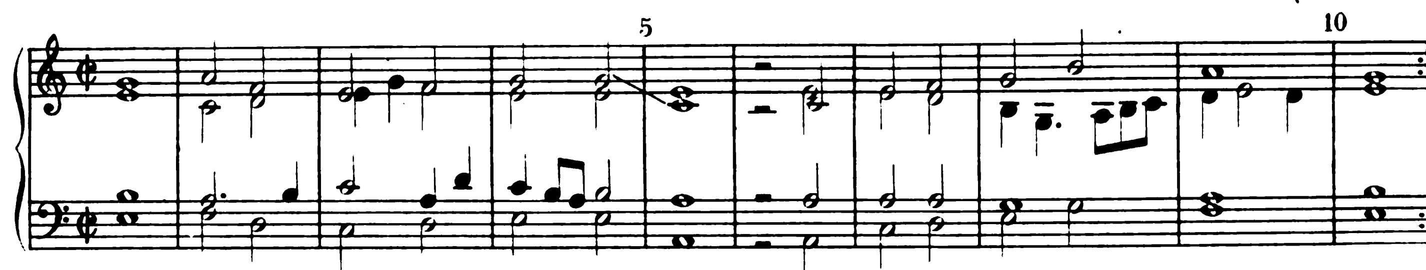
F. Hausmusik-Orgelwerke.

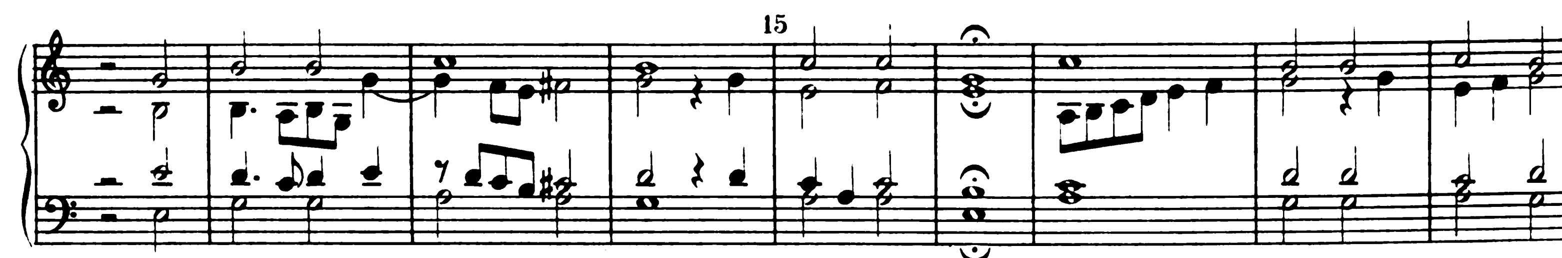
9. [Ricercar.]
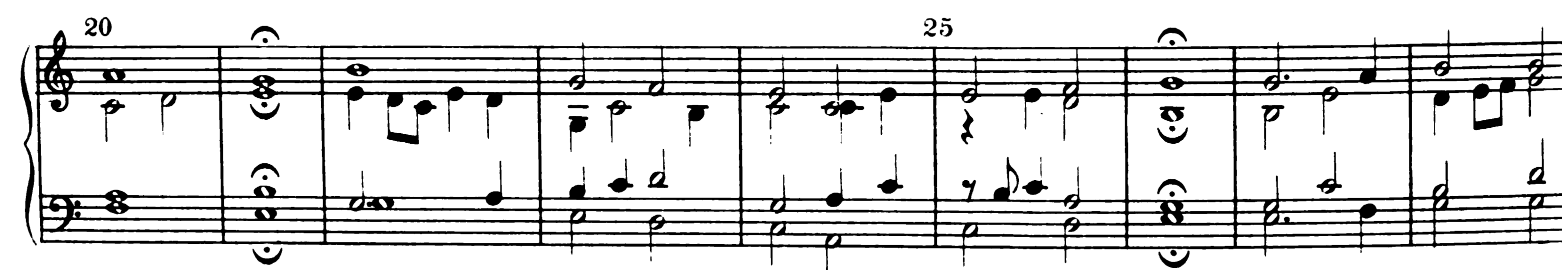


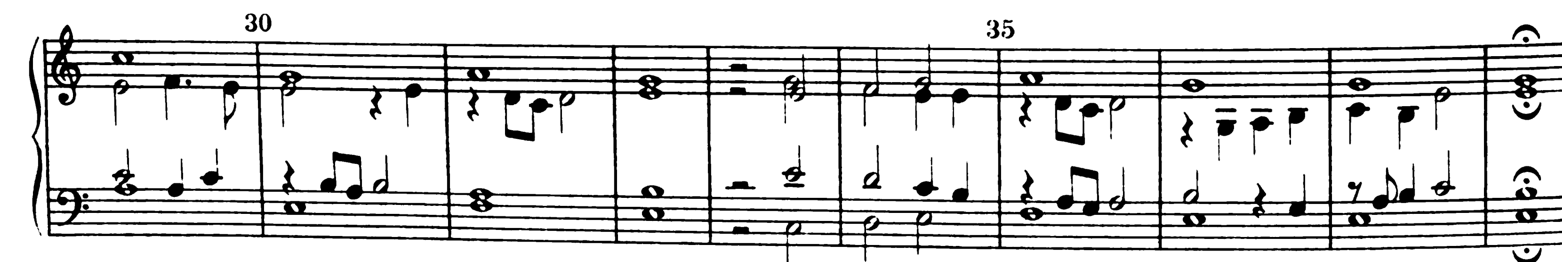


10. Maria Junckfrow hoch geborn.









11.

12. die zechen gbot.

13. E qui le dira.

14. Helas.

15. In gottes namen.

